11263

Bibl. Jag.

IV

Bibl. Jag.

Kawé druk.

(Mnoda
stokrzyżowane.)

Lata do kollaży

Przedrukowane!

Bibl. Jag.

Karel Dank,

Rozk. III

Stosunek / 2 (Miscellanei III/1)

~~Sam do~~ Tyranna przyszła
męczeństwa! Chwila ciężka dla nas
niewątpliwie. A ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ zastanawiałem się,
jaki obraz w przyszłości w obrazie Boga
Cierpiącego widzieć, aby się nie załamać
przyszłości. W Bogu Cierpiącym leży najwartościowsze
sprawa dzisiejszego.
Jaki Bóg tuż, wedle Słowackiego
zakonu pięćdziesiątek dla ciemnych pod
krzyżem, dzisiaj był rzadki. Nie czyje
się [illegible] w kwadrans cierpienia – wprost
[illegible] ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ – w kwadrans
przede ból nie jest krzyżem, zadość zadośćuczynienia,
ale pomnożeniem w zadośćuczynieniu. Kwadrans
to, dla samotnika wielka, bo milczenie w
nim prawdziwego dnia spotkania; nikt
nam ~~[illegible]~~ w nią kwadrans milczenia
Zbyt do [illegible] ~~[illegible]~~ niezgłębione wielkości
Chwilowa męczeńska ~~[illegible]~~ wielkości
dziwami, wielka skarga ~~[illegible]~~ niezrozumienia!"
Samotność, niezrozumienie, Judasza spotkanie,
~~[illegible]~~ Oczyta wyższość wielkości to
niezrozumienie ~~[illegible]~~ wypełniając ponad dzień –
a krzyża klasowe wtrzymania przybierza
przez zmysłowy ~~[illegible]~~ wielkości –
~~[illegible]~~ odpowiedzialny przez ludzi – czasem –
~~[illegible]~~ Poranek – przebłysk przez Boga.
Zbyt – od Oczyszczenia wchodzące się – zbawienie
ciemne ludzkiem i Boga; ludzie tu wchodzą
[illegible], Boży do dzieci. Niestety Oczyszczenie ale
i Bóg Boży się przestrzeń wzrasta, jaka
Zbawiony wspaniałości Boży! A wkrótce
zbrzęczy i kwadrans ~~[illegible]~~ wzrasta niezmierzoności
przebrać do ludzkiego serca. – Niekiedy ten
ból samotności, ten smutny niepokój niezdolności,
~~[illegible]~~ zagwarantowanie ~~[illegible]~~ w mnie
poezji i wzgnębienia ludzkiego pojęcia. Dzisiaj
Oczyszczenie jest wzrost zwiedzenia z przeszłości
jakiegoś zbrodni Bożemności, która tu Bożemności
dodaje bohaterom nowym. Inne dziwaczenie
bycia przez niezgodne przebaczenie jeszcze
skroń cierpi za ludzkości! Cierpienie [illegible].
I potem przebrali poczucia niekiedy wszelkie

Wzór
Oczyszczenia

V Słowackiego jest
wzór wzgl. zbrodzi
wielu, w zbrodni Oczyszczenia.

~~[illegible]~~ wyjrzana miłość, w formie co prawda dość abstrakcyjnej miłości bliźniego, lub jeszcze abstrakcyjniejszej bliskości człowieka ma być.

I w ~~[illegible]~~ tem poruszeniu leży pewna doza prawdy. Na ~~[illegible]~~ dle ~~[illegible]~~ umiarkowanie sierze o nieżyciowych przyczynach genezowanie które same ~~[illegible]~~ w sobie nosą swój cel i głosem, niemal w oba obiektywnie uzasadnione, w niem od ~~[illegible]~~ niezależne. Tak przeważnie sierze człowieka dla ~~[illegible]~~ zasada ~~[illegible]~~ bliźniego ~~[illegible]~~ działają, ale także sierze ~~[illegible]~~ wynagrodzenie do przyjaciół bliźnim, sierze głębokiej współczucia, wyróżnienia na ~~[illegible]~~ każdy dzień, moralnego ~~[illegible]~~ uspokojenia i wielkiemu dzieje się sprzeciwu ~~[illegible]~~ zadaniem. ~~[illegible]~~ Dobrodziejstwo się jednak wybrzmi. Odwrotnym biegunem działania jest świadome, idea przekonania moralnego. Mieszanki do niego bliskich zachodzące nieograniczone możliwości, a czasem nienawiść do ~~[illegible]~~ obrońcy dzieje się z miłością do nadobrzańca, ~~[illegible]~~ jestem. ~~[illegible]~~ W dwu wypadkach, albo bierzemy ~~[illegible]~~ zwracamy się ~~[illegible]~~ drogą ~~[illegible]~~ w dwu ciężkiej bezpośredniej bliskości, ~~[illegible]~~ bierze się szedłem drogę ~~[illegible]~~ mieszanem. — Wydaje się sprzeczne do dziwnej, uderzającej sfere mocnej zwykle idzie przetrzymuje się do wyższości efektu. — Jest to efekt odwrotnego rodzaju. Dowodzący na dle myślowem ~~[illegible]~~ i fantastycznem ~~[illegible]~~ zwróciny jest do przeciwnego uderzenia. Przeciwna droga, albo można odnaleźć bliski, bliskość. Stanąwszy się do dziś bliskość mieszanej miłości bliskości z nienawiścią. Albo zwrócenie nastawienia skierowane na dowód obrzeża pomiędzy które świecą wszystkim, ale do nakazu się bliski obraca; miłość jest pomiędzy w nierozumnej obojętności.

przenosimy do rozdz. II

~~nie jeszcze, a odzwierzamy przecież głębię stepów, pęd kolumn w górę, mroki kaplic, dźwięki kroków i głosów od zwydłych odmienne, wów jakąś dziwną i świętą.~~

— 1 —

Materyałem elementarnym poetycznej sztuki jest słowo. Słowo jest przedewszystkiem symbolem pojęć. Pojęcia same w sobie nieznają wartości uczuciowej. Tadie nawet słowa jak ból, miłość, użyte w suchym traktacie fizyologicznym wartości uczuciowych nie ujawniają. Uderzają o duszę naszą jak serce dzwonu o spiż na którym położono rękę; wydają głos, nie wydają dźwięku. Jak dzwon wydaje dźwięk gdy uderzenie serca rozchodzi się falą, wprawiając w wibracyę cząstki spiżu, tak i serce słów musi w drganie wprowadzić duszę naszą, budząc drzemiące w niej spodrewnione pojęcia. Z tych jedne nabyty już gdzieś kiedyś dla nas uczuciowego zabarwienia i w tej sudience przysnuły. Zbudzone - rozwijają swoje barwy. Inne - barde odmienne, barde drugiemu tylko w czemś podrewne - w zbliżeniu ku sobie dopełniają się, barw nabierają; z elementów składają całość z szmerów dźwięk. W martwe symbole wstępuje życie. Wydwitają im twarze, zapalają się oczy, trysdają schrypta. Teraz świeca, dźwięczą.

Tak to pojęciowa treść słów drogą pośrednią nabiera uczuciowej wartości, przez pobudzenie asocyacyj pojęciowych; poeta tę asocyacyę idej musi zapoczątkować, suggerować ją.

AP 290

Sztukmistrz, którego sztuki materyałem ~~i~~ i środkiem są słowa, symbole pojęć, nie działa na nas z zewnątrz, ale z wewnątrz. Jeśli dla właściwego celu tej sztuki obojętniejszym jest dźwięk jako dźwięk a istotniejszą pojęciowa treść słów, więc sztuka ta nie działa na nas w pierwszym rzędzie przez wrażenia dźwiękowe; - śmiesznem byłoby twierdzić że celem jej są wrażenia wzrokowe - jako pisana litera; inne zmysły wcale nawet nie pośredniczą. Zatem przez wrota zmysłów wchodzi ta sztuka niewidzialnie, jak ciemne promienie i dopiero na duszy naszej rozbłyska. Wszystkie barwy do obrazów, które maluje, wszystkie zarysy kontrastów które rzeźbi słowem, pochodzą z nas samych. Jeśli nie drzemią w nas wyobrażenia, ideje wrażeń, które ona chce przebudzić, daremne jej wołanie. W pustce nic jej nie odpowie - albo też echo odrzuci zgłoski, słowo po słowie, nierozgrane w akord; nie przyzwą pojęciową treść słów-symbolów. Słowacki który z nauki swojej wszystko chciał wyjaśnić, tłómaczy tę prawdę anamnezą. „Gdybyśmy nie widzieli w głębi ducha naszego o całej przeszłości, nigdyby dla nas niemógł być ani rewelatorem, ani poetą, ani malarzem... albowiem dziś przychodziłyby duchy niemające żadnego związku z myślą i czuciem ludzi." (W.N.)

Racyonalistyczne przyjmowanie poezji jest daleko łatwiejszem niż uczuciowe. Przyjmujemy treść tak jak ona w słowach jest

złożone, i nie tworzymy sami nic. A słowa dla nas, w długą rymu kładąc się kolumnę - bezwładne, ciche, jako trupy w trumnę." Dla ożywienia ich w sobie trzeba mieć w duszy złożony bogaty materyał asocyacyjny, któryby mógł rozdźwięczeć; trzeba mieć nadto ową pobudliwość, która materyał ten tamo w ruch wprawia, dalekie zbliża, nieruchome uruchamia. Jest to - „Dar Boży." Jednakże Dar ten może być kształcony i rozwijany. Poezya współczesna poddająca i budząca odległe, subtelne, niespodziewane asocyacye jest produktem ewolucyi, w której wysubtelniała ~~coraz bardziej~~ i siebie coraz bardziej - i dusze czytelników. Słowo, w ciągu tego rozwoju, coraz to bardziej rozsadza skorupę swego pojęciowego ograniczenia; budzi się w niem kiełek nowego życia, wydobywają zeń nowe uroczyste wartości. Tak odrodzone słowa, spółdawcy się, już nie witają się jak obojętni znajomi, ale rzucają się na siebie jak kochankowie, którzy odczuwają w sobie tajemnicę nieskończoności. Odnowiwszy się, nowe tworzą one ogniwa zczepienia, - w inne wchodzą związki, a nie bliskość je zbliża, ale odległość przyciąga. Tedne, szukają dreszczów niespodziewanych zapładnień. Te związki synonalistycznem tłómaczeniu coraz mniej stają się dostępne. Sztuka nasycona ~~staje się~~ przechodzi w sztukę emocyonalną.

Jednem z najzwydlejszych, najpamiętniejszych narzędzi, któremi posługuje się sztuka poetycka dla kojarzenia idej jest porównanie. Przyjrzenie się ewolucyi tego środka poetyckiego

niech nam posłuży do oświetlenia drogi jaką przebyły sposoby poetyckiego dojrzenia pojęć w ogóle.

Porównanie w najprostszej swojej formie ma za cel objaśnienie rzeczy nieznanej przez znaną. Dla poezyi ten cel prymitywny ma małe znaczenie. Narzędziem poetyckiem staje się porównanie dopiero z chwilą kiedy służy do uwypuklenia pewnego rysu rzeczy opisywanej, w której uroćby on uwagi lub nie wystąpił jako główny, a to przez zestawienie z inną rzeczą czy zjawiskiem, w której ten właśnie rys jest szczególnie wyraźny. Porównanie podaje tu sposób <u>patrzenia na rzecz</u>. Ten rys obydwom członom porównania wspólny, rys który właśnie zostaje uwypuklony, zowią tertium comparationis. Otóż to tertium comparationis, to ogniwo asocyacyjne ulega charakterystycznej ewolucyi, która odzwierciedla w sobie właśnie ogólną ewolucyę poetyckiego dojrzenia pojęć. Uwypuklenie rysu pewnego przez porównanie, w dalszym rozwoju staje się zmienieniem tego rysu w pewnym kierunku. Jeżeli tyż ryczy „jak stu wołów" to celem takiego porównania jest zolbrzymienie głosu z bohatera, nadanie mu nowej nadnaturalnej, zatem przedstawienie go takim, jakim bez tego wyobraźniby się nie przedstawił. Tutaj to dopiero porównanie przez asocyacyę idej odleglejszych już, tworzy coś nowego; przestaje tłumaczyć coś przez wskazanie analogii w życiu

zewnętrznym, a stwarza wewnątrz nas, w pojęciu naszem coś, co właściwej analogii w rzeczywistości niema. Reprodukcyjną wyobraźnię zastępuje fantazya twórcza, konstrukcyjna. Zbliżone tu zostają dwa pojęcia nie dlatego że są podobne, ale dlatego aby je upodobnić jedno ma być zabarwione barwą drugiego. I czasem wreszcie jako terminus comparationis zostaje tylko właśnie ta barwa, ten nastrój; — który ono wtedy zupełnie w sferze uczuwitości. Potrzeba koniecznie aby w czytelniku obraz użyty do porównania budził dany nastrój, posiadał uczuciową wartość, inaczej niemoże on pojąć jego znaczenia.

... „I stało na tem imieniu śpiewanie
jak zegar, kiedy na północy stanie."

Racyonalistycznej analizie poddane tu jest ni nadto wyraźnie że punkt porównawczy leży w słowie „stać", zrozumie ona przeto że porównanie ma charakteryzować powtarzanie się wciąż tych samych dźwięków. Ale czy to słowne zrozumienie wystarczy do objęcia całej uczuciowej wartości porównania? Czy złożone są w duszy waszej może od dzieciństwa — asocyacyjne wyobrażenia które pod tem dotknięciem zadrżeją? Czy ma dla was nord strachu godzina północy? Słyszycie jak zegar bije? Raz — dwa — trzy — cztery ... zda się bez końca. Każde uderzenie coraz bliżej tej cyfry mistycznej dwanaście. I potem wiecie co nastąpi. Ta cisza pełna tajemnic, co drzemie w uchu,

dzwoni w tętnach pulsów, cisza w której zdaje się wam, że coś położy na was niespodzianie zimną rękę... Chcielibyście nie słyszeć tych uderzeń, i chcielibyście odwlec tę chwilę w której zamilkną, – a one dźwięczą monotonnie jak dzień doniosłości nieubłagane. A jeśli to czucie czy to nie wmyślania wam w sposób niedościgły wrażenia które będzie powtarzane w każdym refrenie monotonnej kołysanki imię, niosące w sobie wyrzut sumienia, wspomnienie okropnej zbrodni, ból tępy a ciągły, strach władnący w bezsennej nocy zimne palce na ciemnie powieki?

Wybrałem przykład bardzo prosty, dla ukazania jak porównanie zawierające codzienne normalne, że tak powiem „poważne", – wybitne terminu comparationis, asocyacye odległe zacierają a nie wyp zewnętrzny ma wzmocnić ale nastrój, rozdać, wzór to samo jest we właściwej swojej wartości uczuciowej dla wielu jest nieuchwytne.

A teraz przytoczę z tej samej pieśni Króla-Ducha – przykład daleko charakterystyczniejszy, wypadek gdzie pomost asocyacyjny jest tak subtelny, jak owa kładka z ostrza brzytwy w raju Mahometa, po której tylko duchy takiej lekkości jak Nawaciego bez szkody przejść zdołać mogą.

Ślepy chierdo spowija w półśnie. W duszy jego mrok tak ciemny jak noc co go otacza. Wyobraźnia jego nie zna barwy i

światła, Duch jego „niewidzący kolorów natury" - „jasnego nigdy on nie ujrzał słońca" - „wszędy smutno mu i ciemno" „nigdy dzieciątka anioł nie nawiedzi." W tej ponurej otchłani duchowej tylko na ciemne mgły wspomnień anamnetycznych krwawe obrazki wiodą jakieś strasne tłumy dawnych bolesnych żywotów. Ciemność, martwota, barbarzyńcy, zobojętnienie. Wtem, niespodzianie przychodzi nań pełna barw i światła anamnetyczna wizya raju. Na ciemną krainę jego myśli ~~tuntło słońce krainę~~ „tuntło słońce"

Mig jeden tylko - a ja ciemny wzrok
I niewidzący kolorów natury
Podniosłem pełne już kolorów łono
Jasności we mnie przez duchy wstrzelona,

I oto ustęp na który chcę zwrócić uwagę.

„Chwilczka jedna a rozweselnica
Ciemności moich, ta chwilka jedyna
Przysłana z nieba jako gołębica
Na szyi złotą, rubinowa - siwa
Tak się zaległa w oczach jako tęcza
I swój tęczowy wachlarz z piór rozgina....
A ducha który jest spowity lęki,
Rozwija jak kwiat - na świat coraz szerzej."

Dla racjonalisty starej szkoły strofa ta przedstawia się nierawodnie jako horrendum. Pomijając słuszny zarzut który można robić temu pierwszym wierszom (w chwilczce jednej chwilka się zaległa -) wytoczy on następujące: gdzie jest terminus comparationis między „chwilką" a „gołębicą"

albo „świecą"?; – jak można równocześnie wywrać dwóch porównań, gołębicy i świecy, porównań w dodatku nieznających z sobą nic wspólnego?; – jak może „chwilda" rozginać wachlarz z piór?; – jak może przez rozginanie wachlarza z piór rozwijać ducha jak kwiat?– Wszystkie te zarzuty są – dziwna rzecz – zupełnie racyonalne – i – zupełnie (We równa to sztuką racyonalizmowi nosić maskę absurdy.) Chodzi bowiem o to co wyte porównania chcą wyrazić, co suggestyonować, i z jakim skutkiem to czynią. To o ich wartości rozstrzyga.

Więc niespodzianość i szybkość zjawienia pełnej światła wizyi poddaną jest wyobrażeniem zaręgnięcia świecy. Słowo „zaręgła" suggeruje szybkość, niespodzianość. Dla tem większego nacisku wyte ono jest w metaforze (chwilda się zaręgła), a porównanie ze świecą służy tylko do uwymysłowienia w ściślejszem znaczeniu tego zjawiska, więc do wywołania konkretnego, silnego wyobrażenia wzrokowego. Wciemności znagła zaręgnięta świeca, olśnienie, oślepienie wzroku. – Wywołanie drugiego obrazu, gołębicy, ma dwa suggestyjne cele. „Przysłana z nieba jak gołębica". To symbol pokoju. Dlatego każden kto czyta ten wiersz i zatrzyma się na nim, widzi gołębicę białą. Dopiero w następnym wierszu ujrzy ją dobrowę. Można więc powiedzieć że nie dwa, ale trzy obrazy wyte zostały w tem ogni-

wie porównania: „świeca, gołębica biała, i barwny gołąb gruchający. Bo wiersz: „na szyi złota, rubinowa, sina" – a później „i twój tęczowy wachlarz z piór rozgina", wywołują najwyraźniej obraz gołębia gruchającego. (Zawiasem mówiąc w tym drugim wierszu porównanie przybiera formę metaforyczną, gdyż „chwilka" zostaje wprost utożsamioną z gołębiem rozgi-nającym wachlarz piór.) Podgardle rozdyma się i mieni barwami roztacza się tęczowy wachlarz ogona. Rozmaitość i ruch, zmienność barw: taką jest wizja co się zarysowała, taką właśnie przedstawiają ją dalsze strofy, bo w oczach stoi nam wciąż obraz mieniącego się barwami, ruchliwego, przymilającego się gołębia. Powiedziałbym raczej, że w niej nawet miłosne jego gruchanie. Budzi to w nas nastrój miękki, w którym jest jakiś ton miłosny, coś z tęsknoty i pragnienia. Odczuwamy w sobie owo „odtajanie" i odczuwamy jad ponury „spowity", zalęknionym ciemny duch ślepego chierda pod czasem wizji rozdwita – coraz szerzej... Porównanie wyte budzi w nas więc asocyacye dalsze niby z literalnego jego tłómaczenia wynikało; już nie tylko barwa, ale – ruch i głos gołębia przychodzi z pomocą naszej wyobraźni, – szczegóły które w wizyi się nie powtarzają, które z nią bezpośrednio niemają nic wspólnego, ale dają jej właściwy nastrojowy podkład. I to – dopiero na pozór tak odległe dziwaczne nawet porównania się tłómaczy; tertium comparationis

leży tu właściwie w sferze uczuciowej. I dopiero ów gołąb daje życie owej wizji. Dla nas on to jest wizją; widzimy go, słyszymy. Bez niego przy całem bogactwie czytych barw wizyę ową widzielibyśmy bladą. Bo ponieważ spełnia tu porównanie swój cel prymitywny: uzmysławia – i daje odczuć – nieznane przez znane. Ale te asocyacye odległe, te nastroje subtelne, ta szybka zmienność obrazów do porównania czytych, obrazów z których żaden nie jest tem co ostatecznie ma być wyobraźni naszej podane, ale zostawia tylko ton jeden, dopiero w zespole dający akord, to wszystko że tertium comparationis pada tu w sferę uczuciową, że nie chodzi o zrozumienie czegoś, ale o ~~ustanowienie~~ zestrojenie duszy czytelnika z tonem który ma przebrzmiewać wprowadzaną przez poetę wizyę: to wszystko racyonalistycznemu pojmowaniu niedostępne, rozbłyska w cudowną grę barw i dźwięków nie wszystkim oczom i uszom.
Podobnej ewolucyi jak porównanie ulega metafora.
Podczas gdy porównanie upodabnia, metafora wprost identyfikuje. W charakterze więc tego środka poetyckiego leży większa precyzya, do czego przyczynia się i jego zwięzłość. Zwięzłość ta miałaby nadto to wielkie znaczenie, że umożliwia żywą, zmienną i barwną grę asocyacyj – gdyby nie ona właśnie zacieśniała granice zastosowania metafory. W metaforycznym słowie za wiele jest ogniw wypuszczonych, za wiele trzeba się domyślać. Dlatego

to poeci nawet barowi w porównaniach, bardzo często w metaforze są nieśmiali i banalni. Ale im śmielej poezya dojrzy wyobraźnia, im więcej wrażliwości wymaga od czytelnika, tem śmielej ter wizya obrótu metaforycznego; przytem nastrój staje się dla niej tak istotną cechą rzeczy, że formalna identyfikacya jest już częściej właściwszy wyrazem tej łączności, ~~poro~~ której porównanie wyraża w sposób odleglejszy.

Jak porównanie przechodzi w formę metaforyczną tego klasyczny przykład stanowi właśnie strofa, którąśmy dopiero co rozbierali. „Chwilka w jednym wierszu upodobniona do gołębicy w drugim już identyfikuje się z nią - i jakby nią była, sama już ona, nie gołębica, rozgina wachlarz z piór.' Ale tu ta metaforyczna forma opiera się o sąsiednie porównanie i jest raczej tylko jakby licencyą poetycką. Takich jednak metaforycznych porównań w Królu-Duchu jest mnóstwo i przyczyniają się one w niemałym stopniu do nadania właściwego charakteru sposobowi obrazowania.

Ni na błękitach cudownej pogody
Swymi złotymi błyskał słoneczniki
Kijów, matuszka miast w złotych obrzędach
Na głowie, po pas cała w sadów tęczach

Obraz ten jest arcydziełem precyzyi i wyrazu. Jest prawie nie do pojęcia ile tu zmieściło się w tych czterech wierszach! Identyfikacya metaforyczna nadała obrazowaniu siłę i plastykę,

Której nie wydobyłoby żadne rozwinięte porównanie, a zwięzłość i metaforyczność formy siłę tę potęguje.

x x

x

– Określenia: barwność, błyskotliwość, subtelność, nastrojowość, zazwyczaj przeciwstawiane bywają precyzji i plastyczności. Zaszczytny – i tłuszczy zwarta epitet tęczowy, rozłączony, – który przylgnął do Słowackiego, mieści w sobie przecież ten pomysł, że w plastyce wielkiemu współzawodnikowi, Mickiewiczowi, on nie dorównywa. On miał być malarzem i muzykiem, Mickiewicz rzeźbiarzem. (C. Norwid.) Charakter jego poezyj emocjonalny subjektywizm, liryzmy pierwiastek wręcz wyłączający, przytem liczne wspólności z modernistami, który w praktyce i w teorji protegują półtony (que ton vers soit une chose envolée...), to wszystko myli i zasłania oczy, na ogromne uzdolnienie plastyczne Słowackiego i na jego wprost fenomenalną precyzyę wytworzenia.

Takiej precyzyi przykład – jest dopiero co przytoczony obraz Tijosa, który wtłacza się nieratacie w pamięć każdego, kto go raz wziął w siebie. Przytoczę przykład drugi różniący się od tamtego wielką względnie prostotą środków.

Była w Słowiańszczyźnie wówczas osławiona
Zobor nazwana – czarodziejska góra.
Skalny szczyt miała – na bukowi ramiona
Wozony – w chmurach wisiała, jak chmura

na niej pustelnia z cieni postawiona,
Ubrana w asty – i w paprocie pióra...

chiowną się tu wprawdzie jedno porównanie ~~i dwie~~ (jak chmura) i dwie metafory (budów ramiona – paprocie pióra), ale charakter ich jest całkiem niekompletowany, są, przytem bardzo zwięzłe, a mówią niezmiernie wiele. „Pióra" paproci widzimy przecież całkiem inaczej a o wiele plastyczniej niż „paprocie;" metafora: „budów ramiona" stawia nam przed oczyma charakter tych budów które mają ramiona gałęzi rozpostarte, potężne bo górę jakoby dźwigające, a równocześnie – wszak to widoczne? inną staje się postać skalnego szczytu. Przez budów ramiona dźwigany, przedstawia się on ciężkim więc ciężkim, szerokim, a nie ~~skalistym~~ kstym, lodowym, i jakbyśmy go sobie wyobrazić mogli gdyby nie uprzytomniono tego dźwigania. Ten ciężar aż w strefę chmur podniesiony, jakby tam zawieszony, rozsłoniety tajemniczo, odcięty chmurą od podstawy, zamotany na w sobie jakąś potworną olbrzymiość, jakąś czarodziejską grozę. Obrazów temu ~~chyba~~ na plastyce chyba nie zbyt. A takich możnaby przytoczyć mnóstwo. Jednakże dziś przyjdzie nam na myśl Pan Tadeusz. uchodzący za pierwowzór plastycznego obrazowania, popadamy w pewną dowolność; widzimy bowiem że tu i tam mamy do czynienia z czemś całkiem odrębnem. Konkurencja ta polega na pomieszaniu pojęcia plastyczności z realizmem. Realizm Pana Tadeusza odzwierciedla naturę obrazy Króla ducha mają charakter wizyj.

To jednak nie jest jednoznaczne z rozmyciem i zatarciem konturów. Owszem – stuzcnie podnosi Matuszewski – że wręcz (niedziły mierzyła i wyrazistość nie realną, większą od realnej. Sam kontrast od przyzmglonego tła wydymkla je; niekiedy zdaje jakby owe mgły „całe w świętych świecach" zbłysły się silniej, ożyły w swoich świetlnych punktach, i oto w jednem mgnieniu oda „już świece w hełmach" ~~i oto w drugiem „już hełmy w płomieniach"~~, – a zanim fontanna rytmu odtawy wyrzuci swój najwyższy promień, nim zdążnie się zniżać „już wojska całe aniołów w zbrojach" stoją przed naszym ~~oczami~~ wzrokiem. Niekiedy one zjawy wyskakujące z tła z taką nagłością i precyzją, że zdaje się uderzą o nas, myśl nasza jakby cofa się o krok przed furyą ich pędu. A zawsze są większe od wszystkiego co żywe, jak turnie tatrzańskie we mgle zdają się aż w niebo rosnąć, – jak miesiąc gdy „krwawą tarczą mgłę smętną roztrąca, wielkiej się zdaje ludziom od miesiąca". To zolbrzymienie już samo, (zawisłe zresztą od koncepcji poematu), odbiera obrazowi cechę realistyczną, której niemaże i ze względu na całe traktowanie. Zdaje się że tylko z jednego punktu można na nie patrzeć, jak na owe mary, co z boku widzane, „a gdy spojrzysz wprost, zniknione". Postacie w Królu Duchu mimo swej kolosalności i plastyki, robią wrażenie, że niemożna ich obejść. Przypomina się co chwila powiedzenie o Dilli Weneckie, że jest jedną z tych architektonicznych mazed podpierających gzymsy, mazed, których czoła wyzierają, ale których szyja, piersi i ciała w płaskość ściany „wchłaną". Są to niby kary-

tyry, o rysach z olbrzymim rozmachem, z olbrzymią siłą ciosanych, ale spodem stracone w ścianie, tonące w kolumnie, która ma architektoniczne w budowie znaczenie, rozwarcpione w ornament z liścia i dwicia, z którego same jak kwiat się wywijają. Mają one jakiś rys architektoniczny i ornamentalny; są stylizowane.

Stylizowanie wielkie zawiera w sobie dwa momenta: raz uprawiera, drugi raz przedstawia.

Uprawienie odbywa się w tem, że wydatniane zostają pewne tylko rysy na których szczególnie zależy, które stwarzają w sobie charakter obrazu. Każda wirya ma niejako taki stylizowany charakter, a przedziwnie ta forma poetycznego przedstawienia wynika z koncepcji poematu, która opiera się na wirsie anamnetycznej. Czasem z mgły wiedów anamnesa wydobywa tylko „kraty jeden żalu", a w nim leży cała symfonia miłości albo bolu, czasem idzie z przeszłości ku nam tylko „dwoje stóp białych po głazów zieleni" a u tych stóp uklęka dusza nasza. - Tu oto widzimy a raczej słyszymy tylko głos biesiadnej sali żywą, „wijącą jako wół przez dorysane", a z tego zamętu wyskakuje z taką plastyką że niemal każdą lustę zbroi widać „dudad żelazny" królewski pod którym szczękały cynowe misy na stołach i przyczynało niemo przerażenie. Tu znów tylko „oczy z jasnością zieloną - Dziś za mną chodzą upiędzione czasem; - A na tych oczach iskry złote płoną, - A kraty brzęczy i szumi atłasem". W noc, przez dzwon słomy widzimy ciemny zarys

samotnej postaci. Widzimy ją raczej uchem: bo „jęczy gradem bijącym po zbroi." Ten jęk, to właśnie ten akord, który ma tu wejść do scenariu, to jest ta kwintesencya nastroju który tę postać zjawia naszej wyobraźni lepiej, niż gdybyśmy ją ujrzeli w pełnem świetle dnia. Krystyna stojąca na dachu zaledwie zarysowuje się bladem widmem, ale płoną od światła latarni blednące mury, a z wielką psychologiczną prawdą skupia poeta uwagę na „jedwabne, złote pajęczyny, które trzymała w rękach i rzuciła z góry na one złote sznury i drabiny" wiodące ją na dół. – Najard Normandów widziany pamięcią anamnetyczną przez „błękit wiedów" – streścił się w jednym tylko rysie: oto błyszczą u ich lecących wozów dół ogniste sprzęchy."

Jakkolwiek anamnezia temu stylizowaniu przez skrócenie, przez uwypuklenie pewnych tylko rysów, szczególny w Tr. Duchu nadaje wdzięk i charakter, to ono jednak nie tylko anamnezą się tłómaczy; owa dążność do podawania obrazów jednym rzutem, choćby jednem słowem, jest stowarzyszeniu właściwą. Nietylko cała jego twórczość dostarcza na to dowodów, ale przyznaje się on do tej dążności wprost, zdolność do tadiego użycia słowa uważa za kardynalny postulat estetyczny. W liście do Krasińskiego uskarza się że słuchają go nie umiejąc poddać się tej suggestyi. „Zdawało mi się – mówi – że dosyć jednym słowa zarysem podarzać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przestrzeń;

sądziłem że wszyscy ludzie obdarzeni się platońską i atycką mową.". W istocie ta „atycka mowa" musiała dostatnić się jeszcze przez pół wieku... aby stać się przymiotem szczególnej garstki... Kiedy przy przebraniu przez Bug ciężkiego husarzy Bolesława Śmiałego ubrana w hełmy złote, zaczęła tonąć, w odzysku trwogi lud zna. lazł dla niej nazwę: „głowy złote toną."

„Bo lud był nadstarł wielkiego rapsodu,
Który o dostatku najjaśniejszych zwadach
Wie i swe duchy gdy na świat wyprawia
To je przed ludźmi jednem słowem zjawia".

Ta więc zdolność, to „wielkich rapsodów" znamię i przywilej.

Ta zdolność stanowi techniczny przywilej i nadaje właściwy charakter nastrojowości Słowackiego. Nastroju nie poddaje się przez realistyczne przedstawienie obrazu w świetle które wszystkie jego linie uwydatnia; dla wyo. bażenia nastroju trzeba odrzucić szczegóły nieistotne, trzeba wydobyć dużą rzeczy. Albo - jeśli kto woli tak to pojąć - trzeba go na tyle przez zatarcie rysów podrzędnych pozbawić jego własnej indy. widualności, aby można weń wlać indywidual. ność naszą. Tego dokonać można w dwojaki sposób. Albo przez przestylizowanie (w oznacze. talnem znaczeniu terminu) polegające na skróceniu, uprościeniu, wydobyciu rysu rozstrzygającego o nastrojowej wartości obrazu, albo przez obmotywanie go tak długo zajętą naszych myśli, póki nie odmienią (ową) całkiem

jego postaci. Pierwsza droga idzie Staradi - druga - niestety - wybrała - nasza dzisiejsza „poetycka proza". Gadulstwo identyfikuje ona z nastrojowością, ślimia swoją błyszczącą ~~śliną~~ lepiącą śliną świat, ażeby mu dać lubieżny połysk albo zgniłą siność trupa, kładąca słowo przy słowie, cegłę przy cegle żadnej na swojem miejscu ale tak tylko, mniej więcej, - czasu przecież jest dosyć (zwłaszcza jeśli od wiersza płacą), - i tak aż do skutku, z której to roboty wychodzą gmachy potworne, bezkształtne, ciężkie, choć niekiedy, jeśli na to bardzo zechce talent, w potworności swojej wspaniałe, jak świątynie indyjskie. Działanie suggestyjne na czytelnika da się tu porównać do ~~hipnozy~~ ~~wyro~~ hypnozy wywołanej przez zmęczenie nerwowe; nieszczęśliwa ofiara gotowa wreszcie tańczyć tańcem Derwiszy. A autor dzieła mniema że już ma dosyć, że już ją - tak mniej więcej nastroił na swój ton, puszcza ją nagle, choćby na łba rozbicie, urywając w połowie słowa.. Zdaje ~~się~~ mi się że na formę tę, oprócz nieberpieczeństwa leżącego w traktowaniu prozą nastrojowych tematów, wpłynęło gadulstwo naturalistycznej powieści, która zresztą wywarła widoczny wpływ i na tematy, a często wprost, wywodzący na poszukiwanie „dreszczów nowych", po drodze przeistoczyła się z gąsienicy w motyla. - Jeśli więc mówi się o pokrewieństwie Staradiego z modernizmem, to - Distinguendum est!

Więc nie mieszajcie mi się tu harfiarze
Którym Dziś klasyka tłumi, ...

Wolałbym słuchać morza na wiszarze
Jakiej opoki, co wieków pamięta
W szumie, jakoby w nieskończonym ryku
Odzwa falom jedno, wielkie imię!

Takie jedno imię, jedno brzmienie, jeden obraz więcej mogą zawierać nieskończoności niż nieskończoność nastrojowych zbliżań i oddalań, przelewań z pustego w próżne, szeptów i półszeptów, półtonów i ćwierćtonów, paradoksalnych koziołków, a zawsze słów! słów! słów! na miejsce Słowa.

— Uderzenie obuchem w głowę wywołuje w oczach wrażenie rozbłysku światła. Podobnie działa jasne, niespodziewane, silne słowo. Tymczasem plastyczny obraz, choć rzuciło tylko jeden rys. Precyzya, zwięzłość, nagłość, niespodzianość wyrażenia zastępuje plastyczne wydoranie, wywołuje złudzenie plastyczności obrazu. Błyskawica sprawia wrażenie oślepiającej jasności więcej niespodzianością swoją niż szczególną intensywnością światła. Kiedy język poety „jak piorun jasny, prędki" znajdzie takie błyskawiczne słowa, to „ze słów rodzą się lwy albo smoki" Toteż jeżeli ściśle zanalizujemy środki jakiemi w Sł. Duchu wywołane są obrazy narzucające się wyobraźni naszej z niezrównaną plastyką, spostrzeżemy że w wielu razach całą tę plastykę ~~wywołało~~ wytworzyła sama tu nasza wyobraźnia na którą poeta rzucił tylko słowo-błyskawicę. Zdaje się że taka nagłość uderzenia budzi pewniej i silniej podziwiał wszystkich asocy-

acyjnych tonów, które w gongnieniu oda układają linie i dopełniają barwy kartatów. Wymaga to współdziałania wyobraźni czytelnika, ale też łatwiej tę wyobraźnię poeta opanowuje, łatwiej ona przyjmuje jego suggestyę, kiedy uwaga jest w stanie napięcia. Aby poddawać nastroje trzeba wyobraźnię opanować; aby ją opanować, wyprowadzić ją trzeba ze spokojnego, zmusić do ruchu, w którym jakoby w stanie niestałej równowagi przyjmuje każdem i najlżejszem pchnięciem udzielony jej kierunek. Ta zwięzłość, jeśli kto chce, jest-to naturalnie pewno niedomówienie, ale niedomówienie to nie zaciera ale podnosi wyrazistość konturu, wydobywa „kartaltu najjaśniejsze znaki;" - podnosi niejako wrażenie monumentalności linii, która w ten sposób lepiej zestraja się z architektoniczną całością. -Zestrojenie - poddanie szczegółów harmonii całości to znowu stylizowanie. Król-Kuch utrzymany jest w niezrównany sposób w tonie, robi wrażenie doskonale zharmonizowanej budowy. Karyatydy kartatów monumentalnemi rysami wyzierają ze ścian tego wspaniałego tu mu, jego architektonicznej symfonii poddane. Realizm rzeźbiarskiego traktowania ustąpił tu stylowym potrzebom; kartaltu te są stylizowane - raz przez uproszczenie, po drugie przez poddanie nastrojowi całości. Po trzecie nareszcie odbiegają one od realizmu; przez to że są stylizowane także w znaczeniu przeistoczenia

rysów realnego życia. Niema tu wprawdzie niecerki od strongi codzienności w romantyczną krainę snów i świteziand, niejestto ani królestwo romantycznej Goplany ani ojczyzna przedromantycznego Filona; ale w tym poemacie opartym na fundamencie mistycznej wiary że „wszystko dla ducha i przez ducha stworzone jest, nic dla cielesnego celu nie istnieje", naczynia kształtów realnych przedstawia duch wedle swojej potrzeby. One są wyrazem ducha doskonalszym niż codzienna, żywa tworzywa ciała. Istnieją dla wyrażenia tego ducha a duży go ciało wyrazić albo pomieścić nie może, to on „na hełmie staje, ~~cały~~ w ogniach cały;" (R. I. p. 2. st. 34) piórami pawiemi gore na głowie natchnionej murzyntki; (r. III. p. 3. st. 15) lub znajduje odpowiedzenie w otaczającej naturze, w mgle, w tęczy, we wietrze, w błyskawicy. Gdy chodzi przedewszystkiem o treść duchową, przeto „te są „kształtu najjaśniejsze znaki," które tę treść najlepiej ujawniają: karyatyda kształtu tonie więc w tle podarując tylko oczy (r. IV. p. 2. st. 43; – r. V. p. 1. st. 25), twarz ostrowizny chowieje korabiem złotym na głowie, symbolem pychy, (r. III. p. 1. st. 23.); Świętochna jeno „ślad ubożuchny swej nóżeczki" w poemacie zostawa (r. V. p. 4. st. 10.) Zawsze nie chodzi o kształt jakim on jest, ale jakim widzimy go w barwie nastroju, którym go duch mieszający w nim oblewa. Jestto zawarmułowane może pewnemi technicznemi względami, mianowicie formą osobową opowiadania, ale nie

przestaje być bardzo charakterystycznem, że ukazuje nam poeta często postać jakąś (postać swoją w poprzednich żywotach) przez oczy innych ludzi którzy ją widzą pod pewnem oświeceniem. Ukazuje ją tak jak oni ją widzą, więc już w barwie pewnego nastroju. W dwóch, najbardziej charakterystycznych wypadkach, widzimy ją oczyma prostaków których fantazya rodzi strachy uśpione, albo tworzy legendę. Oto jak okropnego wyrazu nabiera w takich oczach twarz Popiela:

Na świecie o mnie śniono. Śród czeladzi
W podziemnych kuchniach gadano: żem blady
Jak nietoperz gdy się przejrzy w Drwawej Radzi
W której pływają guzdrem wężogady.

I tę samą twarz widzimy drugi raz, znowu przez pryzmat nastroju, kiedy przed jej straszliwością lud klęka:

„Widząc dwa szczyta hełmu jak latarnie
I niedźwiedzią niemi w środku zawieszoną
Tę twarz, jak lampę trupią i zieloną."

A oto znowu majestat królowski Bolesława w najwspanialszej postawie chcąc nam podać, „z miłosną podobą" pastuchów starych patrzeć nam każe, co to:

Patrzą.. i króla cień do lasów biorą
A potem – Bóg wie, jak tam w zawieruchy
W śniegach, przy ogniach, pieszczotered korą
Wydęte imię moje w lasach było.
Bóg wie, jak długo dzwoniło i żyło.
Może dziś jeszcze są te dzisiaj echa
O Borowi duchu, o komnat świetlicach,

O twarzach, w których sam Bóg się uśmiecha...
chowie gdzie-w górnych Karpat odchłaniach,
chowie gdzie- w czarnej chacie u Polacha
Boby przy blasku guślarskim Księżyca
Gdy myśl odemdlena, a oczy przymroża,
O takim Królu pomna - albo wróża...

Te dziecięce oczy ludu nie są najwspanialszym zwierciadłem majestatu? Czy jest środek poetycki któryby lepiej można podarać ~~Króla~~ „Króla"? Obok tego Króla wszyscy jacyk literatura kiedykolwiek stworzyła - są kacykami. Zaledwie król Lir majestatem daje się z nim porównać.

Podobnego środka poetyckiego użył Matejko w Hołdzie Pruskim. Stoi tam u dołu obraza, na koniku kozackim, w piórach pawich na hełmie, siwobrody ataman, gdzieś z kresów najdalszych Rzeczypospolitej przybyły... I w zadziwione, o dziecięcym wyrazie oczy, bierze ten obraz złocisty majestatu, aby go - w swoich piórach sam jak legenda wyglądający - jak jej symbol - na te najdalsze kresy niby „w dal wiedzi siną" - unieść i w legendę przetworzyć.

× × ×

Fantazya Słowackiego jest obrazowa. A nie w tem znaczeniu jakoby posiadał szczególną zdolność wzrokowej pamięci odtwarzającej po malarsku naturę, ale wrażenia wzrokowe są mu wykładnikami uczuć i nastrojów i te uczucia i nastroje obrazami wzrokowemi

odtwarza i poddaje. Uczucie tęsknoty za Ojczyzną wyraża się u Mickiewicza w ten sposób że „pięknotę jej, w całej ozdobie, widzi i opisuje." U Słowackiego wrażenie zewnętrzne ma znaczenie bodźca, pod wpływem którego snuje sam z siebie Ono

„na mózgu, jak motyl na róży
Usiada, aż się kwiat listkami zmarszczy –
A potem nagle odemknie swe łono
Świeże i jasne – i na odbicie
Rozewrie wonie co wszystko zachłonąć."

Mickiewicz odzwierciedliłby „motyla wrażeń, ~~który~~ który mu na mózgu usiadł," – Słowacki reaguje jak kwiat, wonią; tą emanacyą własnej duszy napełnia czasu wszystkich kształtów. Kształty te zostają przeto przetworzone; tylko to co w nich było z treści uczuciowej przechodzi do poematu, bo uczucie wyraża się nie w sposób oderwany, ale biorąc za tłómacza zarys kształtu lub plamę barwy, esencyę uczuciową wzorowego wrażenia. Epicka, opisowa obrazowość, niejest obcą Słowackiemu; charakteryzuje się ona u niego zwięzłością i precyzyą; ale właściwą mu jest obrazowość lirycznej natury, ta której nie o opis chodzi, ale o podbanie właściwego toru uczuciowego. Rozumie się że będzie też ona różną od epickiej; dla celów swoich odrzuci wszystko, co dla na nastroju istotne, przestylizuje zatem przez uproszczenie – a z drugiej strony w świetle nastroju przebarwi, przestylizuje przez zestrojenie. –

– Najbardziej może rozwiniętym opisem krajo-

brązowym tomu uczniowego jest opis przygotowań do pogrzebu Wandy w rapsodzie I czyn. Spowodowany on został potrzebą jakby wstrzymania pędu poematu dla spokojnej, rzewnej refleksyj, wśród której myśl czepia się obrazów zewnętrznego świata jakby szukając u nich współczucia lub jakby chcąc zatrzymać to, co umarło wrażając w pamięć wszystko co było świadkiem tej chwili. Dziwna psychologia żałoby! - która zamiast zasłaniać cały świat rodzi oczom jakąś bolesną uwagę, oczom dodaje bystrości a pamięci siły. Leży bardzo subtelne odczucie duszy ludzkiej w tem, że nigdzie tak szczegółowego obrazowania nie mógł poeta - jak tu gdzie chodzi o tło i otoczenie stosu pogrzebowego - kobiety kochanej.

Nic nie rzekł Śwityn lecz nią brzegiem modły
Prowadził, kędy stał tłum ludu mały.
Rybacy srebrne trzymali niewody;
Kilka świec, choć już ranek błyszczał biały
Nieśli kapłani, z lutniami rapsody
Siedli na zrębie jednej małej skały
Pod bladą wierzbą, mgłą ranną odrzeciną
Na wzgórzach w zmroku zapalone wieci.

Na Tace ~~po~~ dziewy i panny służebne
Ujrzałem tam i ów się krzątające,
Te niosły kwiaty, kadzielnice srebrne,
Dziadematów złotych pół nieszące;
Inne - kwiatki do wieńca potrzebne
Zbierały w ~~kwiatach~~ trawach - kolorów tysiące
Rzucając w srebrne powietrze, w mgły szare
Niby wiślanym Duchom na ofiarę.

Zbyteczna zwracać uwagę jak doskonałym jest ten obraz w tonie, jak przesycony jednolitością nastroju, a zarazem jak wyidealizowany. (Kolorytem przypomina Ukrzyżowanego Chrystusa i Magdalena, który natchnął piękny wiersz Tetmajera.) Że chodziło tu nie o opis ale o dane tła nastrojowi, o oddanie samo nastroju przez obrazy natury, wynika wprost z następnej strofy:

„Dziwny świat! Obraz dawny wywoływam!
Lecz ileż razy różaność przedwschodnia
I kwiaty, które mgłą odryte zrywam,
I leśne ptaszki budzące się do dnia
I tęcze, których do myśli używam
Gdy się zapali mój duch jak pochodnia,
Przypominały obraz on tak rzewny
Ubranie martwej na łąkach królewnej!

W onem malowidle przeto nie chodzi o oddanie mgławego krajobrazu w oświetleniu przedwschodniem, ale o poddanie nastroju jego cichej rzewności, nie o zbieranie kwiatów do wieńca, ale o tę jakąś świętą niewinność kwiatów stojących w rannych rosach. Nastroje te właściwe omglonym porankom poeta jakby tłómaczy kojarzeniem się z temi obrazami anamnetycznych wspomnień o śmierci ukochanej. Dlatego ten obraz anamnetyczny wyidealizowany jest do prototypu każdego takiego budzenia się dnia we mgłach i w rosach, skojarzonego w duszy z budzeniem się rzewnej, niezdążonej tęsknoty za czemś świętem, niewinnem, utraconem. Dlatego takie uogólnienie kolorytu, aby właśnie pozostała ta zasadnicza, powa-

cająca zawsze z „różanością przedwschodnią" treść nastroju: blade tęcze barw na mgłach opalowych rozwieszone: piękno i radość rozwiewające się w starość, w smutek. Ten sposób i ten motyw obrazowania są niewątpliwie charakterystyczne, ale z tem zastrzeżeniem, że zresztą w poemacie tak wydoskonalonych krajobrazów nie spotykamy. A przecież mamy wrażenie jakoby wielkie ich bogactwo przesunęło nam się przed oczyma. Wrażenie to pochodzi ztąd, że poeta co chwila daje obrazom swoim naturę za tło nastrojowe, i to tło paroma rysami lub rzutem barw nabrzeli; jako opis jestto zaledwie szkic, na którym wydatniają się niekiedy poszczególne rysy z wielką precyzyą, ale nastrój wywołany jest zawsze tak doskonale, że zdaje nam się jakoby samo obrazowanie było bardzo wyraźne. Przytem takie rzuty krajobrazowe, takie otwarcie okien na naturę bardzo często nie wynika z motywów epickich. Obrazy natury wywoływane są poza treścią poematu umyślnie tylko dla podania tonu uczuciowego, w porównaniu lub metaforze. Tertium comparationis jest przytem zwykle niezmiernie luźne, leży niemal całkowicie w sferze uczuciowej. Z natury rzeczy obrazy w takiem zastosowaniu muszą tylko „kontaktu najjaśniejsze zwarcie" udarzyć, muszą być „jednem słowem „zjawione". Tem jaskrawiej występuje osobliwość tego zastosowania tam, gdzie one wyjątkowo właśnie rozprowadzone są szeroko. Zamiast wielu jeden klasyczny przykład.=

W Rapsodzie I pieśni 2 do określenia bladości topielicy służy porównanie, które wypełnia całą strofę.

Jak miesiąc była, kiedy z niego zetrze
Pierwszą pozłotę słońce w dzień jesieni,
A on się topi w błękitne powietrze
I lekko swego czoła zarumieni —
I nad girlandą lasów, gdzie na wietrze ~~drżą~~
Drżą liście złote przy liściach z płomieni:
Pełny, okrągły, blady się przemienia
W mgłę — jak cudowna twarz srebrnego cienia,
Taka jej bladość ..

Oczywista że ten cały obraz nie może mieć za zadanie jedynie ową bladość przez porównanie określić, że waga jego spoczywa w poddaniu właściwego tonu uczuciowego. Ale to jest właśnie szczególnem, że wywołany on został z tak błahej, formalnej przyczyny, w takiej rozciągłości, jedynie jako wykładnik nastroju, zupełnie bez związku z treścią — że od jej sceneryi uprowadza z sobą czytelnika daleko na to tylko, aby go widokiem lasów jesiennych i gasnącego nad niemi o poranku księżyca zasmucić. — W związku z tym charakterem wzrokowym wyobraźni poety jest sąd jego o malarstwie, które uważa za sztukę wyższą od poezyi, w malarstwie zaś przedewszystkiem widzi barwę, która dla uczuciowego tonu obrazu jest najistotniejszą. I tak w wykładzie Nauki mówi „Tłómacz Słowa": „Jakie więc wyleje (duch)

z siebie tę część mocy wezbranej już nad czarę cielesną:
Sądzę że znów verlaine się do lutni, albo wynajdzie lepsze
jeszcze dla Ducha narzędzie - kolory." W zwiazku dalej jest
i ta wiara jego mistyczna - że w przyszłości duch
wyprawi sobie doskonalsze nad głos „śpiewu świętego
narzędzie", światło - „zdolniejszy do „dania bożych zachwytów
żywiół." W tej wierze jest jeszcze druga uwagi godna
strona. Oto dowodzi ona zadziwiającego wprost
konkretności sposobu myślenia Słowackiego.
Jestto jakoby jakiś rys umysłowości pierwotnej
czy dziecięcej - a może i rys umysłowości południo-
wo „światło wieczniste" Chrześcijaństwu, owo metafo-
ryczne wyobrażenie światłości niebieskiej, które
i u Danta wzmysłowione podobne czyni niebo prze-
lanemu światłem dyamentowi, te pojęcia bierze
Słowacki w sposób ściśle konkretny, dosłowny - i
w świętojańskim zobaczku widzi znak przeczucia
przez stworzenie przyszłej jego najdoskonalszej formy.
Tak samo cała nauka poety o duchu - która pan-
teistyczną być sądzi, mimo tu i owdzie zjawiających
się zwrotów panteistycznych, niemoże utrzymać
się w tej rozrzedzonej atmosferze abstrakcyi i
powraca do konkretnego indywiduum, do indywi-
dualnego ducha i indywidualnego Boga. Ta konkre-
tność w myśleniu jest jak sądzę w związku z wyo-
brażnią wzrokową, która wszelkie abstrakta zaraz
na obraz zamienia, uczucia maluje i poddaje
obrazami, nawet ludziom każe mówić językiem
pełnym obrazowych metafor. Popiel w tamenie
nad Wandą, każe „podziemnym zamieniać się
cieniom, w gmachy filarów pełne i zadrętów",
dla oddania smutków swoich i rozpaczy wyo-

tuje obrazy wulkanów wybuchających, orłów samotnych na urwiskach, mórz uderzających o skały. Wzywając chrześciaństa do odrzucenia związku z Dubrawką mówi Oda kapłana: „porzuć tę białą lilję, około której złoty wąż się wije". Nawet żelazny język Bolesława nie obchodzi się bez obrazowych porównań. „Co do obietnic, to posągi z lodu, których srebrzystość od słońca topnieje", powiada do Kuniaziów ruskich. Otton przyrzeka Krzyżu wynieść Władana na tron, „wziąwszy jad szczenię w łonie, czerwoną pazurę". W ogólnym charakterze poematu język taki znajduje swoje zupełne usprawiedliwienie. Wyobraźmy go sobie ~~z tej~~ wyrwanym z tej opowieści, a będzie nienaturalnym. W dramatach Słowackiego często razi, zwłaszcza w dramatach niefantastycznych. Obrazowo widzi Słowacki tego rodzaju nawet sprawy – jak przyjęcie przez Polskę wiary chrześcijańskiej. Jadt ten uderza go przedewszystkiem tem, że w świetle tej wiary zmienia się świat na który patrzymy. Tak przynajmniej rozumiem strofę z pieśni drugiej rapsodu o Mieczysławie.

„Tak nadenną był Pan w one czasy
Gdy światłem nowej Chrystusowej wiary
Chciałem oświecić lądy – góry – lasy –
Rycerzy zbroje, czoła – i sztandary.

Jad – ~~Jad~~ wiara tak i miłość tem się przedewszystkiem wyraża, że świat widzialny nam odmienia.

„Dziś tej mistycznej niewiem tajemnicy,
Jako z tych oczu ... węże złotolite,
Jeziora złote w całej odolicy,
Lasy błaskami na wylot przebite,

Kwiatki błyszczące jak drogie klejnoty-
Jak ono zrodzić wzrod miłością złoty.

Świat zewnętrzny, widzialny jest najdosadniejszym tłómaczem uczuć. Poeta nie znajduje lepszego środka do oddania i poddania uczuć i nastrojów w przyrodzie.

Ale nie tylko jedno uczucie, całą owszem duszę człowieka maluje on mówiąc z czem się ona ~~zestraja~~ ~~je~~ w przyrodzie zestraja.

Jesienne, mgliste, z tęcz zmidone pory,
chłodne, gdy zimno, a deszcz sypie drobny,
Liście, które drżą w chłodzie na osinie
On lubił - i kwiat który w pustkach ginie.

To jest ton ponurej duszy Wodana.

Niewysłowione, lecz bolesne drgania
chyśli tajemnej jemu były znane,
Halcyjon gdy jak anioł się odstawia
W mgłach - i swe pióra rozwiał malowane,
chłód zimny - w pustkach wzgajacą łamią,
Orły samotne, lub spiorunowane
On widział... wszystko, czem natura smuci
Zna...

Podobnież Mickiewicz na rozdrożu między krzyżem a gontyną ody tłómaczy stan swej duszy „rozbity na dwa instrumenta" przez dwojność współdźwięku ze sprzecznemi nastrojami przyrody.

Tu nie spokojne, ciche pól błękity
I sklepowiadami dzwonne firmamenta -
Tam ciemne lasy, czarem tej kobiety
Zmienione w czartów księżycowych święta
Wabiły w swoją północną tęsknotę -

Ten stosunek Słowackiego do natury wydaje

nam się ~~dzisiaj~~ zupełnie współczesnym.
Swój czas - on wyprzedził. Od chwili bowiem owego „nagłego ukochania natury przez poetów", o którem mówi w Wykładzie Nauki, sposób odnoszenia się poetów do natury ulegał stopniowej ewolucji. Poszczególne fazy ~~tej~~ ewolucyjne nieznają wprawdzie ścisłych granic, przechodzą jedna w drugą, współistnieją nawet zależnie od przedmiotu jaki znajdują w indywidualności poety, niemniej zarówno logicznie jak i chronologicznie odróżnić się dadzą. Początki wywodzone zazwyczaj od Rousseau'a, charakteryzują się głoszeniem piękności przyrody. Jestto faza uciecki od kultury do natury, faza sentymentalizmu. Ma ona znaczenie tylko ideowe, w istocie poetycznej twórczości nic nie zmienia ale zmianę przygotowuje. Na tym gruncie zbratania się człowieka z naturą wyrasta „współżycie" z nią, bo tym terminem, przesiąkłym naiwnym antropomorfizmem, określano - i tak rozumiano - odnalezienie owego współdźwięku nastrojów wewnętrznych z zewnętrznemi. Tego współdźwięku najprymitywniejszym wyrazem jest przystosowywanie scenerji do wewnętrznych nastrojów. Natura ma tu znaczenie akompaniamentu. W dalszym rozwoju akompaniamentów, który dotąd podkreśla tylko i illustruje, wysuwa się coraz to więcej naprzód. W związku z tem, częścią jako przyczyna, częścią jako skutek, jest coraz to większa przewaga pierwiastku lirycznego w poezji

postępujące wyeliminowanie faktu, a opanowanie jej przez czyste nastroje. Dzieje się tu jakoby coś przeciwnego ocrediwaniu. Natura wnosi pierwiastek opisowy do liryki, ale w tem zetknięciu on sam zostaje przetarzlcony liryczmie; liryzm nietylko go wchłania ale zasilony nim bierze górę nad pierwiastkiem epickim w poezyi i wygnuje go coraz bardziej. Z obrazowego, w którym była tylko ~~tem~~ akompaniamentem i tłem wewnętrznych nastrojów, przechodzi natura w pierwiastek nastrojowy i równocześnie usamoistnia. Skoro bowiem sama może oddawać nastroje, nie potrzebuje być tylko narzędzia do tekstu. Ta ewolucya przechodzi przez stadyum pewnego paralelizmu. Dwa ogniwa - uczuciowe i opisowe - stanów wewnętrznych i analogicznych w nastroju obrazów - stają obok siebie, równorzędne jak dwa odpowiedniki rytmicznej frazy. Obraz nastrojowy jest tu już samoistny, treść jego nie jest zawarundowana treścią drugiego ogniwa, nie jest już tylko klulisą, traci charakter opisowy. Waga jego spoczywa w samym tylko nastroju, on właśnie wysuwa się naprzód, a owszem drugie ogniwo raczej służy już tylko do jego interpretacyi. Ma to pewne podobieństwo do porównania. Porozumiane tertium comparationis leży w sferze uczuciowej. I tak jak porównanie służy ~~tylko~~ do tego tylko celu aby jedno ogniwo przez drugie objaśnić, ale potem aby przez to zbliżenie ogniw - jedno przez drugie przetworzyć, przebarwić, tak i tu

nastroje ogniwa opisowego tak przebarwiają ogniwo uczuciowe, że wreszcie one to stanowią treść istotną i wytwarzają sobie same. Na miejsce paralelizmu występuje samo już tylko malowanie nastrojów natury - a drugie - odrzucone ogniwo odnajduje czytelnik współczesny sam w sobie. To przebarwienie, przetworzenie uczuciowego ogniwa pozwala na oddanie stanów uczuciowych nie dających się ani nazwać, ani wyrazić bezpośrednio; nastroje natury wnoszą pierwiastek muzyczny do poezyji, stanowiąc środek wyrażania radości i tęsknot, na które niema słów. Weltschmerz, romantyczny, ból nieokreślony, ból, który zdaje się nie być w nas, ale w przestrzeni która nas otacza, w powietrzu które chłoniemy - w oddechu, - w przestrzeni tej, w naturze znajduje, któreby nim dały wyraz. Dusza człowieka współczesnego stała się tak złożoną że niemoże się wypowiedzieć w słowach o znaczeniu prostem i ściśle określonem.

„Teraz gdy oto ~~wglądam~~ rozglądam wasze duchy, wiedzę i czucie wasze, to nieziem jak was sobie wytłumaczyć, - bo oto już nie jesteście jak w przedchrystusowych czasach z jednej lub dwóch cnót zbudowani, ale duchy wasze przedstawiają mi się w kształcie niby katedralnych, gotyckich kościołów - wyduchowione... już nie posągowe jak dawniej, ale niby z nieskończoności, która nie pozwala żadnej cnoty zgruntować... żadnego uczucia wziąć

na dostojną walę..." „Niedoścignioność Chrystusowego ducha przelała się niby sakramentalnie do waszej natury... uczyniła wasz duch wrogiem wszelkiej skończonej formy. Nie wynalazł was tak malarz aby w wyrazie waszej twarzy czegoś jeszcze nieuchwyconego przez malarza nie zostało. To samo powiedzieć muszę o waszej wiedzy i uczuciu..." (W. N. str. 196.) Podobnież Towiański stwierdza że człowiek współczesny jest w pewnym względzie mniej doskonały od dawnego, bo niema w sobie cnót skończonych, owego posągowego rysu jednolitości. Ale dodaje że jestto właśnie przejście w stadyum wyższe, stadyum wykrystalizowania w duchu ludzkim cnót nowych, doskonalszych. Tak więc człowiek do wypowiedzenia się czuć musi tonów jakich nie wytworzył jeszcze język; ten rys nawet w dziedzinie czysto towianizmu znajduje swój wyraz. „Pamiętajcież ton dawać, ale nie słowa", - każe Mickiewicz. Że to pojęcie „tonu" ma niewątpliwy związek z dziedziną poezji widocznem jest z opowiadania Mickiewicza o śnie jaki miał, a w którym zjawił mu się przyjaciel i śpiewał pieśni narodowe. Słowa jednej z nich zapamiętał Mickiewicz i chciał je powtórzyć w Kole. Ale ów przyjaciel zadarł mu tego we śnie mówiąc: „Nutę pieśni im dawajcie, ale słów - broń was Boże im dawać. Kto na nutę nie odpowiada, słów temu nie dawać." W nucie tkwi ton, nastrój. Muzyka oddaje go lepiej niż słowa. Oddaje go barwa i światło - jak u owych duchów - co „rybom podobni w Kościele", za pomocą „różnych się odwiecen"

z myśli tłómacza. Odrają go nastroje natury – na które składa się dźwięk, barwa i woń – a w których niemasz elementu ciążącego ku ziemi: pojęciowej treści słów. Naturę całą przenika „powietrzna jakaś myśl i śpiew – podobny do ~~[illegible]~~ Requiem... bowiem przez duchy śpiewany..., ~~co~~ coś ~~[illegible]~~ jakby „w dalekim dla autora

Śpiewano z wielkim płaczem „Święty Boże"
– Darmom takiego śpiewu tajemnicy
Śledził – i wyznam, żem śledził daremnie;
Czasem go słychać w letniej błyskawicy,
Czasem w błękitach gra – a czasem we mnie,
A czasem w całej wiejskiej dolicy
Słychać go – czasem zaś słychać podziemnie
Grający, z brzękiem pomieszanej stali,
Jakby w karkanach umarli śpiewali.

Czasem nim buchnie wiatr, a czasem kłosy,
A czasem pies go usłyszy i stanie,
Nastroży uszy i najeży włosy
I warczy głucho. Czasem to śpiewanie
Usłyszy ~~[illegible]~~ w stepach idąc żebrak bosy
I myśli, że to żebrana na łanie
Wróbli gromada śpiewa, harfa szara
Ptaszków – albo szum grusy – albo mara...

(Benisławski. Pieśń 12 str. 141)

Wrażenia odbierane od natury są istoty złożonej, nie określonej ściśle. I przyczyny ich nie zdajemy sobie jasno sprawy. Choć dlatego obrazy natury służą tak dobrze za wyraz nastrojów współczesnego, wyrafinowanego człowieka, nastrojów złożonych, nieokreślonych ściśle – i płynących

źródeł tajnych - odkiel z poza progu świadomości ... Jako środek poetycki działają one swoją siłą suggestyjną, wprowadzając wzruszenia przez wrota wyobraźni zmysłowej, wzrokowej przede wszystkiem, daleko łatwiej otwierające się dla suggestyi, niźli uczucie bezpośrednio. Wszak posługując się dla oddania nastrojów wewnętrznych obrazami natury, uogólniamy ~~je~~ niejako te nastroje, odnosimy je do rzeczy znanych, poruszamy w słuchaczu łatwiej i pewniej strunę współdźwięczącą. Jak naprzykład obudzić współ~~dźwięk~~ czucie czytelnika z duszą z ciała wyrutą, która przez niemoc wyrażania się czy to słowem czy czynem, cierpi? Ale natychmiast odnajdujemy współdźwięk z obrazem natury podstawionym tu przez poetę.—

Ani jesienna mgła - chmurą jaskółek
Mętna, cielesnym ocrom wyobraźni
Ów straszny, wielki ducha bezpożytek.

Tak, znamy to! Widzimy tę mgłę chmurą jaskółek mętną - i nietylko widzimy ją, ale poddajemy się nastrojowi tego obrazu. Jakże on nam tłómaczy i wyraża stany duszy, które odczuwaliśmy w sobie! Czoło nasze się mroczy.. Przelatuje przezeń cień smutku. Rewelatorstwo poety obudziło w nas własne wspomnienia. Zrozumieliśmy ból, który on chciał wyrazić. W obrazie tym uogólnił go, objął nim i nas samych. I przyoblekł w nas pamięć smutków - których nie nazwał, bo one nie mają nazwiska. Nazwać ich niemożna - ale można je czuć - albo widzieć... „w mgłach chmurą

jasiółek mętnych"...

Umysł ludzki podlega pewnemu prawu ekonomii. Szuka wyjaśnień w kierunku najmniejszego wysiłku. Dla objaśnienia zawiłych dróg ucznia ludzkich rad przeto sprowadza je do prostej przesłanki rozumowej, tak jakby one wypływały z założenia logicznego i w przebiegu swoim kierowały się prawami rozumującej logiki. Na takim to gruncie wzrosła legenda jakoby słownej poezyi romantycznej i poromantycznej do natury, miał źródło w panteizmie. Właściwie o ile panteizm wchodzi w grę, rzecz się ma wprost odwrotnie. Uczuciowy bowiem związek z naturą niema i mieć niepotrzebuje żadnego filozoficznego podkładu; on jest ostrem podkładem na którym filozofia dopiero wschodzi. Stosunek zwłaszcza w tym fakcie ukochania natury, współczucia z nią znalazł jeśli nie punkt wyjścia, to w każdym razie najsilniejszy argument dla swojej wiary mistycznej.

„Cóż było to nagłe umiłowanie natury przez poetów aż do przesytu głoszone? Zaprawdę nie formą kamiennemi pnie.. drzew ukochać powoływała poezya.. ale ducha który jest wszędzie... a czasem rewelatorstwem wieszcza wywołany - jak Wyspiańska jawił się w drzewie ~~i w drzewie~~.. brzozę ukrainską zamieniał nagle w poezyę ~~[illegible]~~ sypia płaczącą... i w jednem oka mgnieniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że ta ogromna zielona nurykantka lasów... jest prawdziwą siostrą młodzą.. pełna jakiejś

~~[illegible]~~ przyszłej, ludzkiej postaci - która już w niej jest - ~~a~~ objawi się dopiero po wiekach... Więc gdy rzekł poeta „głowa kolumny" ~~tu~~ zaraz i kolumnę ujrzałeś żywą, niby.. ocrynia zapatrzoną na mogiły bohaterów z sercem które w niej biło niby serce Grecryna. Więc „włosy palm, więc piersi róż".. świadczyły o metapsychicznej wiedzy w poecie, która się w natchnieniu objawiała a w powszechnem uczuciu duchowem na ziemi niby potwierdzenie znalazła... Od Ossyana czasów ten indyjski element prawdy wiecznej zachował rewelatorską siłą działać na duchy europejskie, - w politeizmie zaś słabo tylko dzwoni niby echem dalekiem." To wyjaśnienie nagłego ukochania natury przez poetów stwierdza - że na początku było uczucie. W natchnieniu tylko, w chwilach podniesienia ducha, gdzie oczum miłery, bezwiedne, niejasne poczucie odgadywało mistyczny związek ducha z naturą. Dopiero nauka Słowackiego złożona w Genezie odsłania zasłonę tajemnicy --

Ale jakkolwiek i własny stosunek Słowackiego do natury - jak stosunek poezyi w ogóle - starożytnym jest i nierależnym od jego mistycznej nauki, to przecież uświadomienie źródeł tego stosunku w niej zawarte musiało zostawić ślady w jego poezyi. A priori można przypuszczać że owo poczucie solidarności z duchami pracującemi jeszcze w niższych formach, że owa tak oryginalna a poetyczna forma panpsychizmu, że wreszcie metapsychiczna anamnesa wpłynęła na stosu-

ned poety do natury w utworach tej epoki. Ponadto inny jeszcze wzgl. wspólności z naturą zadzierga towianizm - i określiwszy, można poetycznego wyzyskania i tej strony nauki. U Towiańskiego pomoc i współdziałanie duchów bezcielesnych wielką odgrywa rolę. Duchy te przebywają w przestrzeni i gromadzą się chętnie w okolicach odpowiadających swym charakterom ich natuze. Na takich tedy miejscach można z niemi najłatwiej się zestroić i przywoławszy je, wejść w przymierze. Pomysł niewątpliwie bardzo poetyczny. - Mickiewicz mówi w wykładach nawet o pomocy duchów zwierzęcych.

W Królu Duchu, wbrew określeniu - ta cała filozofia mistyczna nader słabe zostawia ślady. Poemat rozgrywa się w świecie ludzkim. Natura jest albo tłem - i jako tała traktowana jest nader prozaicznie, albo jest środkiem malowania i podbarwania nastrojów, i w tej roli lirycznego pierwiastka bardzo wybitnie charakteryzuje poemat. Roli samoistnej, jako czynnik działający, - ~~nie gra wcale~~ roli któraby wynikała z jakiejś zasadniczej koncepcji poematu - nie gra nigdzie. Przynajmniej rola ta jest bardzo ograniczona. Kometa jest mścicielką zgwałconej natury na Popielu, wcale święte wychodzą z opuszczonych gontyn w lasy, Duch Konia rozumie niemą skargę bidu klękającego przed Rolestawem w Kijowie,... takie tylko zna-

chodzimy ślady uduchowienia natury, współudziału jej w sprawach ludzkich. Podległość duchów niższych duchowi wyższemu, który myślą swoją je napełnia, z wolą swoją je zespala - w jednym ustępie przechodzi i poza granice świata ludzkiego - na twory niższe. Jestto ustęp gdzie Kolesław wzywa pszczoły na sędziów dziatów. Ale nie z tego względu miejsce to zasługuje na szczególną uwagę, jak raczej ze względu na niezmiernie charakterystyczny sposób oddawania nastrojów wewnętrznych przez obrazy.

— Kolesława Świątego duszę piękna niewieścia. chyśli jego odwrócone przez nią od rzeczy wielkich, biegną ku niej zwarci jak złote pszczoły do dziatu bierząc w słońcu... Nagle — zogniają się, zdębiają, wraz „gniewem miłości" — ze wizją słowa „Pieśni nad pieśniami." Ten to nastrój oddaje poeta w sposób niezmiernie oryginalny. Oto nastrój ten - który poddany być może słuchaczowi w pierwszem stadyum przez porównanie z pszczołami szukającemi dziatu, w drugiem stadyum przez porównanie z rozgniewanym rojem pszczół, - oddaje poeta nie przez porównanie, ale opowiadając w sposób epicki fakt rzeczywistego opadnięcia niezgodzi przez rój pszczół - myślą królewską poruszony. Jestto niezmiernie charakterystyczny dla Słowackiego, a zupełnie jemu właściwy sposób epickiego traktowania nastroju lirycznego.

Opowiada więc, że niezgoda dała mu do rozumu

nia dwa wieńce; jeden z prawdziwych, drugi
ze sztucznych kwiatów: chyśl jego przywołuje
do rozsądzenia przelatujący właśnie rój
pszczelny. –
„Bo wiesz że pszczoły są sędziami kwiatów
A kwiaty sądzą też niższe żywioły:
Ziemię i strumień, – jak my z majestatów
Sądzimy niższe. – –"

I podniósłszy ramiona rzuca na nią ulów robo.
Te zaś, niewielkie u mądrych dziwo, | tnice –
wybrały kwiatów girlandę prawdziwą. –

Zaraz brzęk tylko w różach, i organdi
Głosów z lilji szły, jak źródło czemnie;
Nagle zczerniały one jasne wiandi –
Zgrubiały i złe stały się – jak węże. –
Potem brunatno-złoty włos mieszcrandi
Zabrzęczał! – Jak chłop gdy rzuca orzę
Gdy opadnięty jest gnić na podjardach:
Tak biegła na mnie w pszczołach – niby w gwiazdach.

...

„Nie!... Odtąd widzę, widzę rozistroną
Lecącą w gwiazdach, w kolorach, w mamidłach,
Czuję jako duch duchowi obroną
Byt, a już dziąca jak ptaszyna w sidłach.
Jam ją z powietrza wziął na moje łono
Jak ogień – i wiatr mrzyczały w skrzydłach.
I chwilę czułem – jak na mojem łonie
Przestrach mię mrozi jej – a miłość płonie

Nagle, rzuciłem od łona jak węża

Tę miesierdę – i z dzwią – błysławią wodu
Krzyżnatem: by jéj znaleziono mężą –
A dam posag! –

Zobaczymy późniéj, że Dziwość traktowania epickiego lirycznych nastrojów rozwiera się u Słowackiego na samą koncepcyę poematów. Popiel jest projekcyą epicką nastroju ducha poety w pewnem jego stadyum rozwojowem.

* * *

Słowacki jest kolorystą. Jestto oczewiście przyjęte i utarte; tem pilniejszéj wymaga rewizyi. Takie bowiem ogólne określenia mają to do siebie, że puste będąc, lub przez ciągłe powtarzanie ~~ot~~ wietrzałe i z treści wypróżnione, ozwodzą myśl, która korzeń racium, pozorem że wypełniają jakieś miejsce, podczas gdy na niem stoi tylko mara słowa. Słowacki jest kolorystą!.. dobrze, ale co to znaczy? Trzeba to określenie zbadać i albo usunąć albo treścią napełnić.
Kolorystą można być w rozmaity sposób; jest nim kto rozróżnia dokładnie subtelne odcienia barw w naturze i na tych barw wierną pamięć, i jest nim kto się poprostu kocha w barwie. O to czy i o ile Słowacki widzi i oddaje barwy prawdziwie mówiłaby się długo spierać i zapewne bez rezultatu; nie możnaby w żadnym razie przegrać

mu takiego wzdalienia, iżby do wyróżnienia
ocenia go nigdy poetami przydomkiem
kolorysty uprawniało; ale że on, - i to
w Królu Duchu przedewszystkiem - ma wpro-
gwoz kolorystyczny, nie ulega wątpliwości
żadnej. Niema zapewne drugiego poety tak
zadochanego w barwie. Mówi raz o sobie że
„samem już nazwiskiem kolorów czuć się
jak gdyby elektrycznie wstrząsany" (W. D.).
- ~~Kolorysta~~ Zdaje się nietylko widzieć ale i
słyszeć kolorowo. Natura jest dla niego pię-
kna głównie przez swą kolorowość. Bez kolorów
wszystko jest smutne. Nieszczęsne ślepotę swoją
odczuwa jako pozbawienie wrażeń barwnych.

„I kolorami ten świat tak przyjemny
Nie błyszczał moim oczom. Byłem ciemny"

Radość wchodzi w jego duszę barwami. Ślepiec
na którego w pół-śnie schodzi wizya barwna,
jakoby przestał być ślepcem; widzieć bowiem
jeszcze chłonąć w siebie barwy.

--- „A ja ciemny wzrosła
I nie widzący kolorów natury
Podniosłem pełne już kolorów łono."

Tę wizyę, która ma właściwie wzmocnić
wewnętrzne, pełne przeczuć, rozradowanie
maluje poeta jakąś zawierucha barw,
prawie bez treści i wzmocnia ją przez
porównanie do gołębia gruchającego, nie-
mającego się wszystkiemi barwami na
widokiem podgardla, rozłaczającego tęczowy
wachlarz ogona. A kiedy ciemne dziecko
marzy o wzrosłu (mając w duszy pewne blade

anaumetyczne barwności wyobrażenia), to miesza mu się pojęcie widzenia barw z pojęciem jakiegoś bogactwa duszy wydającej barwy z siebie. Mniema że wzrok ~~nietylko~~ to jest nietylko organem biernym przyjmującym ~~wrażenia~~ barwne wrażenia, ale jakimś organem czynnym, lejącym naodór światło i barwę; coś „patrzy w człowieka" i „świeci z człowieka". „I myśli że wzrok jest tu świetlne ciało – i kolor który z siebie wydobędzie". Poeta i w pieśni to „wydobycie kolorów" jest jakoby daniem jej owego „czynnego wzroku", którem leje w nas z światłem i barwą radość lub smutek, podobną oczom kochanki. Wabiąca pieśń Krzyżtopory charakteryzuje poetę tem, że „kolor żyje w słowach doskonale". – Urok, którym duch inne duchy ku sobie pociąga, polega na „wydobyciu z siebie kolorów."

Dziwnie jest Pan jest dobry i litościwy,
A ducha co się na pracę poświęci,
Ubiera w kolor, w głos piękny, rozgłośny
Zaopatruje, a do nieba wpci,
A do nóg mu świat przyjdzie miłośny..."

Tutaj przechodzi ta „kolorowość" już w metaforę. Ale dla kogoś co oznajomił się z mistyką Słowackiego metafora ta brzmi całkiem inaczej; ona niemal metaforą być przestaje. Przypomnijmy bowiem owo – jedno z najdziwniejszych i najpoetyczniejszych – wierzenie ~~Słowackiego~~ poety, że Dalera ewolucya doprowadzi człowieka do wydobycia

z siebie ~~barwnego~~ światła, a to mówiąc całkiem nie figuryernie. Światło to będzie jego mową, jako „sposobniejszy od głosu do wydania bożych zachwycań żywiół," – „doskonalsze śpiewu świętego narzędzie." Jak zaś sobie tę mowę świetlną wyobraża, to okazuje w Rapsodzie II. „Zjawia duchów „nauczycieli," „gdzieś" z ostatecznej krainy „zachwycań" przybyłych, więc istot wyżej od człowieka na szczeblu ewolucyji stojących;

Gdzieś z ostatecznej krainy zachwycań
Przyszły te duchy i nauczyciele,
Bez słów i dźwięków, i bez tych przesycań
Które duchowi są od nauk w ciele
Ci za pomocą różnych się oświeceń
I blasków – strysom podobni w kościele
Wymalowanym – z myśli tłómaczyli,
Jak dziwat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Język z słonecznej był miłości wzięty,
Nie, złoty... gdy się zwiąd, malowany –
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
I nie mówiony, lecz z ducha wyśpiewany.
Jak dziecko krzyczy „ach" na dyamenty
Tu ogień widać złoty – tam rumiany,
Bo wszystkich złowić płomyków niemoże:
Tak ja, słysząc twój język ducha, Boże,

Ścisnąłem chmurę purpurową, chłodną,
A to ściśnięcie było znakiem słuchu..."

Słuchającym jest – Król Duch, który zabity
Jako Popiół przez Kometę, teraz z nieba wyrzuty

w przeistoczu ciała na nowe wcielenie. Otóż pod wpływem tych objawień, które mu tą mową blasków duchy przyniosły, natchniony, do oddania tych natchnień z mową już nie zdolny, wyraża się krzykiem, wyrazem głosowym zatem, w którym nie mieści się już żadna treść ale sam nastrój, a potem „-równając nagle to natchnienie"- sam już wydobywa z siebie taki ognisty język: „~~Mój~~
„Mój środek ogniem był- blask i drżenie
„Obłokami... cały rosnący w płomyk;
Gdyby mię ręce nie zgasiły ciemne,
Stanąłbym wielki, jak słońce podziemne"...

Jestto nie język natchnień wyższych „bożych zachwytów," język który oddaje to, co już nie ma treści, co stoi ponad treścią, co rozsadza kontury, rozłamuje ściany wszelkich treściowych kształtów, w tych sferach natchnień są tylko czyste nastroje. Gdzie mowa dźwiękowa niemoże już znaleźć wyrazu i przechodzi w krzyk, tam podejmuje zadanie mowa blasków. Jest to język czystych nastrojów. W tym duchu trzeba też pojąć nową odnoszącą się do owych duchów z krainy zachwytów przybyłych: „i bez tych przecięć, które duchowi są od nand w ciele;"- znaczy to, że mądrość owych duchów jest wyższą nad wszelkie konkretne wiadomości, jest nastrojeniem ducha na wyższy ton - nie jest wiedzą- wiadomością, ale mądrością- nastrojem; krok jeszcze, a

upodobni się wiecznemu zachwyceniu wybranych w niebie chrześcijaństwem, lub niewątpliwie buddyzmu. Ten stan, to jest (u Słowackiego) osiągnięcie „słoneczności", światła bez barwy, w którem jednakże wszystkie barwy drzemią, wszystkie nastroje tkwią in potentia, niejako w własnej kontemplacyi utonione, w siebie zwrócone, promieniujące zachwyceniem, światła, które już nie rozszczepia się na kolory, bo jest najwyższym, w sobie zamkniętym wyrazem ich syntezy. Pomiędzy tym ostatecznym celem ewolucyi a człowiekiem, stoją duchy mówiące językiem blasków barwnych; duchy „w ostatecznej drainie zachwycań" „najlichsze", ale tak wysoko nad człowiekiem stojące, jak wyżej stoi ich mowa świetlana od jego mowy dźwiękowej. — Język więc przyszłego człowieka, język mówiący barwnemi blaskami, jest mową nastrojów. Oto jak mistyczna wizja zapośredniczy w zrozumieniu kolorystycznych tendencyi Słowackiego: kolory są mową nastrojów. Charakterystycznem jest to określenie, którego raz użyła: „są one muzyką duchów": „jak ludzie używają muzyki" duchów w kolorów zamiast (R. IV. p. 2. s. 9).

Taką to mową kolorów przemawia ślepy Alicardo, kiedy rozmyśla nad tem, czem wzrok być może; o taki to wzrok się modli:

„Spraw aby ze mnie o Boże błysnęło...
Wołam, a tobie wiernie świecić będę

I będę błyskać od nocy do rana
Niby pochodnia pięknie malowana."
Taka „malowana pochodnia" jest Słowacki.

Rzecz naturalna że poeta w taki sposób odczuwający barwę, tak dochodzący się w dolorach dla nich samych, realistycznie przedstawiać ich niemoże. Obrazy jego będą barwniejsze od rzeczywistości, a gdy barwa jest dlań narzędziem nastroju, przeto dążyć będzie w obrazowaniu do jednolitości tonu, postawi niby między nami a światem drugą własną, jak szybę dolorową.

Malowa opętany przez barwę, na sposób najprostszy zaspokojenia swojej pasyi przez dobór tematów barwnych. Ogień, zorza wieczorna, błękit nieba i wody, kwiaty, odzież ludzka, sprzęt złoty i srebrny, rzeczy o barwach najżywszych i najczystszych. Słowacki nie przejdzie koło żadnej z nich, aby jej pędzlem nie dotknąć. Każden płaszcz, żupan, czapraq, hełm, czepiec, dyadem, podarują barwistość swoją nieochybnie. Płaszcze dziadów nawet nie są szare, ale „od słońca złote", a „od łat błękitne i czerwone". Ale niemniej znamiennem jest jak traktuje on tematy, które z natury swojej barwnością się nie odznaczają. Oto np. owa scenerya pogrzebu Wandy. Szara mgła odsyła łąki nadrzeczne. Biały poranek. Scenerya zda się najmniej barwna, jaką pomyśleć można. Ale w nią wnosi swoją „malowaną pochodnię" poeta. I naraz

niewody rybaków stają się „srebrne", „blada wierzba" ożywia szarość subtelnym odcieniem zieleni, świece bladym płomieniem zanie- cają się w rzędu kapłanów, zdaleka widno w mroku blaski wici." Na tace dzieci i panny służebne niosą kwiaty; kwiaty zbie- rają w trawach; - „srebrne kadzielnice," „dya- dematy złote" przebłyskują przez mgłę jak świetliki. A ciprości tym barwom i połys- kom dodaje ruch, tam i ów „krzątających się" dziewcząt. Jako już „kolorów tysiące" gra w „srebrnem" powietrzu!... Kolorowość wprowadził więc poeta nawet w tę szarość smutnego dnia. A ów „srebrny" ton barw zharmonizowany z bladością poranku jest nietylko kolorystyczne ale i w nastroju doskonałym.

Gdzie się jednak tylko nadarza sposo- bność lubi używać Słowacki barw jaskrawych. Przeważają czerwień, błękit i złoto. Sąto w skali barw barwy zasadnicze, najczystsze więc i najżywsze. Zdają się one mieć u poety pewną symbolikę, nie martwą- alegoryczno-konwencyonalną, ale symboli- kę wynikającą z jakiejś zasadniczej ~~wart~~ wartości nastrojowej. Teoryę uczuciowych wartości barw rozwinął Goethe. Spróbujmy światło tej teoryi rzucić na kolory- stykę Słowackiego.

Goethe odróżnia z punktu widzenia uczuciowego barwy czynne i bierne. Czynnemi są żółta i jej odcienie

wiodące ku czerwieni, biernemi niebieskawo-zielonemi z odcieniami ku czerwieni wiodącemi. Barwy szeregu czynnego mają nastrój żywy, podniecający. Żółta najbliższa jest światła i najweselsza; najżywiej występuje jej charakter w blasku słońca. ~~[illegible]~~ W miarę jak przechodzi w czerwień zyskuje na energii i sile, aż dojdzie do najwyższego napięcia, w którem staje się prawie przykrą przez swą gwałtowność (czerwono-żółty kolor ognia).

Jak barwa żółta ma charakter światła, tak znowu zasadnicza barwa szeregu biernego, niebieska, ma charakter cienia. Posiada ona jako barwa energię, ale jakoby negatywną, i w najwyższej swej czystości wydaje się być Goethemu „ein reitzendes Nichts". Jest w niej sprzeczność spokoju i podniecenia (Reiz und Ruhe). Tak jak sklepienie nieba lub odległe góry widzimy niebieskiemi, tak ta barwa wydaje się jakby odległą, jakby uciekającą przed nami. I tak jak przedmiot miły, oddalający się ciągnie nas za sobą, tak i ta barwa jest nam miłą nie tem że rzuca się na nas (jak barwy czynne), ale że nas ku sobie przyciąga. W przejściowych swoich stadyach ku czerwieni barwa niebieska zachowuje się również inaczej jak odpowiednie ~~szeregi~~ odcienia szeregu czynnego. Tamte żywiały, jej odcienia niepokoją; tak

jedne jak drugie czujemy jako przejście, jakoby będące w ruchu, ale kiedy w czerwonym ruch ten popychał nas jakoby naprzód, w ciemnym budzi chęć wycofania. — Najwyższem ze zjawisk barwnych jest czerwień. „Dla jej wysokiej godności" nazywa ją Goethe purpurą, choć wie że właściwa purpura starożytnych nie była czystą czerwienią, ale zbliżała się w stronę czerwieni biernego. Czerwień, jakkolwiek ze względu na jej położenie w widmie wydaje się to paradoksem, jest syntezą wszystkich barw; zawiera je w sobie „acta et potentia." Oba czerwi, czynny i bierny dążą ku niej, i w niej się spotykają. Ich sprzeczne uczuciowe wartości w niej znajdują jakby uspokojenie, które nazwaćby można idealnem zadowoleniem. Uczuciowa jej wartość jest nadzwyczajna; wywołuje ona wrażenie zarówno powagi i godności, jak słodyczy i wdzięku; a to stosownie do tego czy jest ciemniejszą, więcej nasyconą, czy jaśniejszą i rozcieńczoną. Tak więc w tę samą barwę może się odziać powaga starości jak i wdzięk młodzieńczy. Dzieje świadczą o tem jak władcy bywali zawsze zazdrośni o purpurę; ma ona w sobie powagę i wspaniałość."

Kombby ta charakterystyka barw Goethego wydawała się aprioryczną i dowolną, kto nie będąc dość czułym

na barwne wrażenia nie umiałby w świecie realnym odnaleść dla nich wyraźnych potwierdzeń, ten odnajdzie je w kolorystyce Słowackiego w Królu Duchu. Poeta nadto w zastosowaniu udziela to samo, co teoretycznie określił poeta mędrzec. Kolorystyka jego opiera się na uczuciowych wartościach barw, a uczuciowe wartości barw poszczególnych odpowiadają zupełnie tym, które określił Goethe, tylko że jego wrażliwsza natura Słowackiego do wyższego jeszcze niejako dociągnęła tonu.

Złoto (prawie zawsze w tej postaci występuje u Słowackiego barwa żółta), jest barwą światła i blasku. Czerwień jest z barw najwspanialszą i najwdzięczniejszą; „odziewa się w nią tak powaga starości, jak i wdzięk młodzieńczy" (np. R. III. P. 2. st. 7 i 8); w odcieniach ku żółtemu nabiera grozy i jaskrawości łun pożarnych; nasycona, jest barwą majestatu. Jestto barwa najwyższej godności, święta barwa krwi.

Błękit jest barwą uczuć łagodnych, miłosnych tęsknot i zamyśleń, barwą dziewictwa i dobroci. Czerwień ma charakter męski, błękit ~~[illegible]~~ niewieści i dziecięcy. Przed czerwonym Popielem stoi Lorcyan „pieśń spalona", starzec z niewinną twarzą dziecka, w płaszczu „jak w błękitnej chmurze". Później w poemacie

nazywa się wprost krótko „błękitnymi" (np. R. III. p. 2; „ty wiesz, ów błękitny"). Dla ubrania Wandy umarłej trzeba symbolu błękitnej barwy, więc każe dla niej poeta (wbrew realistycznej prawdzie) rwać kwiatki na łące. Dobrowna przyjeżdża do Palidi „na lazurowym jak niebo wiaprodu, jak kwiat przypięta." Z oczu jej, „czystej z najczystszych na ziemi".

Brwa z ametystów blaski, jak z kryniey
Lały się ciągle".

Tak więc i błękitna barwa posiada swoją wysoką godność. Świętej czerwieni krwi, majestatu odpowiada święta niebieskość „bożego płaszcza"

A Dziady znowu z lirami srebrnemi
Na wertę lub na pogrzeb jak sprzedani
Ciągnęli stepem, siadali na ziemi,
Albo pod lipą, albo w zacnej ziemi,
W płaszczach, co były od słońca złotemi,
A od łat - niby królewskiej czerwieni,
A od błękitnych łat - znowu imieni
Podobne były płaszczowi Bożemu.

(Beniowski)

Czerwień, która w Królu Duchu przeważa wszystkiem przeważa, robi wrażenie nadzwyczajnej rozmaitości odcieni. Jestto rzecz godna uwagi na czem polega to wrażenie. Terminologia barw jest w ogóle tak mało wyrobioną że bardzo niewiele jest barw, których nazwy w języku poetyckim można użyć. Najczęściej tworzy język z nazw rzeczy

barwnych przymiotników, którymi barwy określa. Określenia te bywają niekiedy tak utarte że zanika ich metaforyczny charakter; nie przychodzi nam już na myśl róża kiedy mówimy różowy, lub niebo kiedy mówimy niebieski. Stopień tego zaniku metaforycznego charakteru jest bardzo rozmaity, (np. w słowie różowy czujemy metaforę wyraźniej niż w słowie różowy) a jestto rzecz bardzo ważna, metafora bowiem o ile jest jeszcze w świadomości niezatartą, ma szczególną wartość poetycką. Wywołuje ona dla objaśnienia ~~pewnego~~ obrazu pewnego, obraz drugi, ~~pobieżny~~ ~~wyraźniejszy pierwszego~~ poboczny, nie mający wyraźności pierwszego, często pół świadomy; myśli rozpinają się asocyacyjnie cała, - oddało jej świetlnego jądra tworzy się jak grzyby obrazek, jak grzyby ~~ob~~ otoczka bladej treści... Takie to obrazki obrazów, takie niespodziane, niewołane, niedokończone asocyacye, charakteryzują marzenia. Rozdział poetyckiej percepcyi ma tę samą podstawę, co rozdział odbywania się marzenia. Rzecz jasna że te obrazy asocyacyjne, metaforycznem określeniem wywołane, oprócz barwy, dla której właściwie wywołane zostały, mieszczą w sobie inne jeszcze cechy, które mniej lub więcej uświadamiają się nam, i współdziałają, przyczyniają się tedy do nadania tonu uczuciowego. I stąd ta sama barwa przez dwa różne

metaforyczne określenia narzucają, może mieć za każdym razem wcale inną wartość uczuciową, a zatem w ogólnej świadomości naszej w obu razach jest inną.
Kolorystyczne środki poetyckie są więc wcale domienne niż malarskie, ale niemniej bogate. Poeta który cechuje się władzą wywoływania nastrojów przez dobranie tonów podźwięków, a obrazów obrazów - przez wzniecanie asocyacyjnych ich uczuciowych znajduje więc przy całem ubóstwie terminologii kolorystycznej języka i przy użyciu przeważnie trzech tylko barw, środki wywołania wrażenia nadzwyczajnego kolorystycznego bogactwa. Metaforyczne określenie przymiotnikowe jest najczęściej za słabe dla wywołania obrazu asocyacyjnego; temu celowi służy lepiej metafora rzeczownikowa, więc np. purpura zachodu zamiast zachód purpurowy, koral krwi, zamiast krew koralowa - i t. p. Zwróćmy uwagę na te dwa określenia, a zobaczymy że kiedy „purpurowy zachód" widzimy tylko czerwonym, to w „purpurze zachodu" czujemy jakiś majestat, jakby słońce w królewskim płaszczu schodziło z horyzontu; „koral krwi" nadaje nietylko barwę koralową, ale na podźwięk uczuciowy od barwy niezależny, a przecież na nasze odczucie barwy wpływający: uświadamiamy sobie, choćby niejasno, krew w wielkich, ciężkich

54

kroplach, a krople te to krople klejnotu.
A widząc je takiemi, przez odbicie wtórne
uczynnej widzimy już i barwę jakby ważniejszą, bogatszą.
Mickiewicz mówi z Dobrówką o potomku którego mają spłodzić:

Ty w róż go malin, a ja w krwi korale
Święte ubiorę.

Niezmiernie charakterystycznem jest najprzód że nawet tu, gdzie mowa o ~~[illegible]~~ przeczystych duchowych, poeta wywołuje obraz wzrokowy i to barwny. Wywołane dwie barwy czerwone nie mają tu właściwie znaczenia jako barwy, ale jako symbole. Korale krwi, klejnoty drogie, stają się już świętemi; wtyczczą jakimś hieratycznym blaskiem klejnotów na oznacie królewskim. A czerwoność malin czy jest rzeczywiście tak różną od czerwoności korala jak ją tu widzimy? Bezwątpienia nie, ale te czerwoności różnią się swą wartością uczuciową, i dlatego widzimy je inaczej. Dlatego użyła poeta dla określenia czerwoności malin wyrazu „róż," że stanowisko czysto kolorystycznego dość niewłaściwie; ale określenie to wyraża łagodność barwy, ile że metaforyczne jego pochodzenie przyczynia się w napół świadomym podziwięku asocyacyjnym przypomnienie miłego wdzięku a może i zapachu róży. Ta uczuciowa wartość „różu" a nie czysto kolorystyczna jest więc dla użycia określenia czerwieni malin decydującą. Zresztą niechodzi tu

i o czerwień malin, ile raczej o maliny - z całym asocyacyjnym podłożem i obrazem tego słowa. Czerwień jest tylko ogniwem łączącem, wspólnem „różowi malin" i „krwi koralom" - a ogólne znaczenie jej chyba to, że jestto święta barwa krwi i majestatu. Asocyacyjny obraz słowa maliny uprzytomni nam się gdy przypomnimy Alinę z Balladyny z obrazem malin na głowie, określenie tej tragedyi jako „malin pełnego obrazu rozbicie", słowa: „tyle co bańka mydlana rozwalin - a pewnie nie woń winy albo malin." Maliny mają dla Słowackiego woń silną, a jakąś rzewną i niewinną; zapewne w związku z jakiemiś wspomnieniami Dzieciństwa. Kompleks pojęć około słowa „maliny" się grupujący ma pewną jednolitą, uczuciową wartość, słowo to staje się niejako symbolem. Jako takie służy do określenia Dziedzictwa Duchowego, które weźmie potomek po matce Dubrówce - „pani świętej"... Ale zewnętrznym bezpośrednim wyrazem tego całego Kompleksu pojęć jest barwa - „róż malin"; ona jest punktem wyjścia, pobudza rozległego szeregu asocyacyj, od których pada na nią odblask nadający jej właściwą uczuciową wartość. Oto ~~po~~ przykład właściwych poezyi, a nieporównanie wyszukiwanych przez Słowackiego, środków kolorystycznych.

Porównując te środki poetyckie kolorystyki

ze środkami malarskiemi, możnaby znaleźć w malarstwie analogię w wydobywaniu wartości barw przez sąsiedztwo barw innych; będzie to tylko porównanie, bo z jednej strony - w malarstwie - chodzi o wartość optyczną barwy, z drugiej - w poezyi - o jej wartość uczuciową; a na tę wartość uczuciową wpływa zbliżenie bodźców wrażeniowych nawet z całkiem odmiennej sfery, albo w ogóle nie wzrokowych, albo, jeśli wzrokowych, to niedomiernie barwnych.

Do takich właściwości poetyckiej kolorystyki należy i podwyższenie żywości barw przez równoczesne wprowadzenie wyobrażenia blasku, jak w wyrażeniu „pawie pióra gorą", albo - gdzie zwłaszcza chodzi o bogatą różnobarwność - wyobrażenia ~~blas~~ ruchu. Na miejsce rozmaitości współczesnej, podstawia się rozmaitość w postaci zmienności, która tworzy ruch; to pojęcie żywości ruchu przenosi się na barwę i podnosi jej żywość. Dlatego nad cudowną zjawą w Rapsodzie I-szym tęcze nie stoją - ale jak „ciągłem ostrzydlają kołem" - dlatego Mój Cyderbura choć idzie „stępo-bodzem", ponieważ widzieć go mamy bliższym od drogich kamieni, określony jest tem, że się zdało - niby - wysdobrył w tęczach z oceanu szyby". Skok, niespodzianość, i nagły rozbryzg wody w słońcu, oto

poetycki środek zapalenia nam w oczach blasku brylantów. Komu to tłómaczenie nie przemawia do przekonania, niech spróbuje na miejsce słowa „wydobyć" podstawić słowo jakieś inne, np. „wystąpić", „wyprzeć", a zobaczy że brylanty błyszczeć przestaną.

W pewne wreszcie wydobycie barwy przyjąć mogą dźwiękowe wartości słów, a to przez związki istniejące między pewnemi samogłosdami a tonami wysokiemi, względnie niskiemi, i przez dalsze znowu związki między wysokością tonu a jasnością, jaskrawością barwy. O tych związkach przyjdzie im mówić gdy zajmować się będę stroną dźwiękową poematu.

Jest rzeczą uderzającą że nader rzadko widzimy w Królu Duchu barwę zieloną, w którą zrzeszta i inne utwory Słowackiego są ubogie. Zieleni, tak pospolitej w naturze, używa Słowacki raczej do oddania pewnych jak gdyby zboczeń od natury; jest ona u niego barwą chorobliwą, barwą złą. Obrazem brat Pajęcla jest „jako lampa trupia i zielona"; zielone są nieznamowite oczy matki Bolesława Śmiałego; w wilgotnych mrocznych lochach „po gfarów zieleni", „przez proch więzienia i przez pajęczyny" idzie anielska Wanda o warkoczach złotych, z lampą która zamienia „ręce

jej z rubiny", jakby symbolizując w kontraście barw kontrast dobra i zła. Nawet trawę zieloną podarując poeta tylko na brzegach wyludnionego Olatra miasta, gdzie „nikt, tylko Kaledi - Przejrzą czasami te zielone rzędy." Pod zadłużeniem Przepichy sam... „cień słońca przez ludzi rzucony, - Był jakiś smętny - cichy i zielony". Stwierdzając fakt o wytłómaczeniu jego nie będę się kusił, może ono jednak znalazłoby się w tem, co o uczuciowej wartości barwy zielonej mówi Goethe. Jest ona wedle niego uczuciowo obojętną. „Unser Auge findet in derselben eine reale Befriedigung.... Man will nicht weiter, und man kann nicht weiter." Dlatego ma być ona odpowiednią na tapety w pokoju, w którym się zawsze przebywa. Niema charakteru. Kawadi, którego kolorystyka jest narzędziem nastrojów, któremu chodzi o uczuciowe wartości barw, używa więc zieleni tam właśnie, gdzie może jej obojętny charakter znieść przez nierozkłość użycia, lub przez docenienie uczuciowych wartości innej - nie kolorystycznej - natury. -- Podobnie jak barwy poszczególne tak i całość kolorytu Kawadiego wytłómaczyć można z nauki Goethego. -

Dwa typy kolorytu Goethe odróżnia:

kolorYt „harmonijny" i „charakterystyczny." W pierwszym łączą się wszystkie barwy w zrównoważeniu. choćże ten kolorYt być miłym i nieprzebranym blasku, ale nosi w sobie przecież zawsze cechę czegoś ogólnikowego i brak mu charakteru. W kolorycie drugiego typu barwy wzięte są w uwzględnieniu ich uczuciowej wartości. „charakterystyczność" można podciągnąć pod trzy rubryki, którym odpowiadają w przybliżeniu pojęcia siły (Das Mächtige), łagodności (Das Sanfte) i blasku (Das Glänzende). Pierwszy z tych charakterów wywołuje się przez przewagę barw czynnych, drugi przez przewagę barw biernych, trzeci przez wszystkie barwy w zrównoważeniu.

Kolorym Słowackiego opiera się na uczuciowych wartościach barw, a i w szczegółach, jak widzieliśmy, owym trzem rubrykom Goethowskiego kolorytu „charakterystycznego" odpowiada. Dziś nazwalibyśmy może chętniej kolorYt taki stylizowanym lub dekoratywnym. Pozostaje on w Królu Duchu w harmonii z podobnym traktowaniem kształtu. Zamiast dalszych określeń przytoczę przykład który mówi sam za siebie. (R. IV. P. 2.):

Wybiegłem nad brzeg jednego jeziora,
~~I ztamtąd widzę~~
Na dorhan stary wstąpiłem wysoki,

I ztamtąd widzę, jako z dostałt gęsiora,
Który prowadzi gęsi przez obłoki,
Szedł rzęsolista - a za nim ze dwora
Młodzieńce w parach - szli równymi krocki,
A każda para swój kolor własny ~~miała~~
Miała, jak wtęczy odmienny i żywy.

Dwóch szafirowych, a zaś dwóch w purpurze,
Szło dwóch podobnych do jasnych płomieni,
Za nimi złotych dwóch, a potem w róże
Ubrana para, a potem w zieleni.
Siedem par było; zda się pańscy stróże
W długie barwiste szaty obleczeni,
Za prowadzącem szli spokojnie w rzędzie;
Ci złote gęśli nieśli - ci tabędzie.

Z ptakami swadźby - różne instrumenta
Świeciły swemi strunami na blask słońca;
Piękuością sobie równi, jak bliźnięta,
Po nadjeziornej ścieżce szli bez końca;
Bo duch mój który tę wstęgę pamięta,
Ciągle ją widzi i w ciemność nie wtrąca;
Widzi, jak idą ci świętości słudzy
Nad fal błękitem, a w błękicie Dondzy.

Bo fala była gładka, a po stroju
Szła ścieżka owa i szli owe szaty...

— Barwy w tym obrazie wywołane zostały same dla siebie, dla swej piękności; nie zlewają się ani z sobą, ani roztapiają w tle; plamy ~~go~~ barwne jak gama tonów idą po sobie;

natężenie ich jest z realistycznego stanowiska niemożliwe, odległość nie ujmuje im nic z żywości, nawet widać złoto gęśli, nawet struny instrumentów błyszczą w słońcu; kształt rozkłada się wprost w symetryczny ornament, bo jest bliźnięta podobni - po parze idą, ustawiony - idą nad fal błękitem - a w błękicie drudzy. Tło dla plam barwnych jest błękitne: błękitna fala - „błękitny rancek" (cf. IX) ... Na „cirą owiane pola rzucona „murzyła Duchów w kolorów zamieszce."..

Dekoracyjna tendencya kolorytu widnieje w tym obrazie i w pozłoceniu gęśli. Ale co „więcej zubr nawet jest u poety „rogozłotym" (R. IV. P. 2. cf. 36.). Żaglami pędzone wozy Sarmandów mają „Kół „ogniste sprzęty" (l. c. 4. 73). O czarownicy „gołębi ogniem" zapalającej Drewlany - mówi:

A którą teraz mi ta błyskawica
I ogień śladem gołębiów postany
Olśnił, gdy piszę, swym pożarem sennym
Czarną - na brzegu złotym trójramiennym

Obraz w kolorycie całkiem dekoratywny.
Jakbądź odmienne od malarskich są środki poetyckie, co czyni wszelkie porównanie obrazowania poetyckiego z dziełami pendzla wyzyskowemi, zawsze gdy czytam Króla Ducha przychodzi mi na myśl postrzeżenie Stwo jego ze sztuką prerafallitów. Tu i tam barwy czyste, stanowcze i żywe; tu i tam pewne uogólnienie kształtu, zespolenie

go nastrojowe z całością, owa architektoniczna czy muzyczna eurytmia. Nieprzyćmiona nawet przez odległość żywość kolorytu przenosi u prerafaelitów wszystko jakoby na pierwszy plan, kosztem wrażenia perspektywicznego ale z tem silniejszem uwydatnieniem dekoratywnego pierwiastku, którego przewaga wypiera niekiedy już wprost perspektywę, rzucając mrzyłę barw i linii na tła złote.
Obrazy w Królu Duchu najczęściej podobne wywołują wrażenie siłą kolorytu i plastyki, która zwraca wielką odległość. Przytem zbliża go w nastroju do prerafaelitów i ów rys hieratyczności, zawarty zarówno w mistycyzmie treści, jak i powadze formy.
Z odrzuceniem owego podrzewiectwa spotkałem się zresztą niejednokrotnie; w literaturze zwrócił na niego uwagę Matuszewski. Nie mogę jednak zgodzić się na różnicę, którą ten autor w tem upatruje, że podczas kiedy u prerafaelitów spokój warunkuje eurytmię, dramatyczność Króla Ducha znosi ją. Na pozór takby się zdawało. Jednakże dramatyczny pierwiastek w Królu Duchu ma pewien właściwy charakter. Czy nie przyzna p. M. że dramatyczny sposób deklamowania tego poematu jest całkiem ~~przeciwny~~ naturze jego przeciwny? Wynika to ztąd że poeta nie budzi w nim nadludzkich wahań i bolów znowu do życia - ale ukazuje je „przeminięte" - w uspokojeniu anamnezy.

mówi o nich miarowym rytmem odtawy, która „przedwiekowe „cierpienia i nędzi serdeczne" zamienia w dyrytaf drogi i święty, zwichrzone myśli uspokaja w miarowy rytm ~~fontanowy~~ pełzającej fontanny, w gwałtownym gieście rozrzucone fałdy układa w tragiczne ale spokojne linie posągu. W doskonałej ewrytmie formy, jak w dzbany o klasycznych zarysach, wlewa - jakoby klarowną - dostaniem się przez wieki - treść tragiczną anamnera.

Amt Stuhr.

Rotk. IV (Perm)

1.

(Ruhe wieder)
(p. IV/2)

IV.

Poznaliśmy myśli przewodnie, zasadnicze ogniwa myślowej koncepcyi poematu. Czy od zarysu budowy przejść nam już do szczegółów architektonicznych? Tak wypadałoby z punktu widzenia rzemieślnika. Co więcej stawiając się na tego rodzaju stanowisku moglibyśmy byli wprost od tych szczegółów zacząć. Nie tak jednak ze stanowiska sztuki. W sztuce rzeźbiarskiem jest wrażenie; krytyka sztuki ma za zadanie odkrywać źródła wrażeń. To jednak nie tkwią wyłącznie, ani nawet przeważnie w myślowej treści. Tkanką dzieła sztuki tworzy, oprócz materyału myślowego, element inny jeszcze, nastrojowy, ten który znajduje swój wyraz w środkach poetycznych. O tych więc środkach mówić nam teraz przyjdzie.

I to jest logiczny porządek obserwacyi. Ogólna koncepcya myślowa to wierzba zasadnicza budowy, która uwydatnia się w jej ogólnym kształcie zewnętrznym. Stając przed wielką katedrą widzimy najprzód ten kształt, tę zasadniczą myśl architektoniczną, która wyrzuca się w wieże lub zaokrągla w kopułę, skupia w sobie lub rozpina w łuki pajęcze. Wejdziemy do wnętrza a zanim oko nasze rozróżni jakikolwiek szczegół, uderzy nas wprzódy duch tu zamknięty. Nie widzimy właściwie

nie [illegible] [illegible] przez
[illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

IV. 7.

— I. —

Pierwsze wrażenie, które ~~się~~ czytelnika wywiera Król Duch streszcza się w trzech rysach: niejasność, rys jakiejś nadzwyczajnej wielkości, i rys ogromnej, hieratycznej powagi. Mieszczą w sobie te określenia mniej więcej to samo, co streszczamy zwykle w wyrazie „mistyczny." W mistycyzmie upatrujemy bowiem zarówno niejasność jak i pierwiastek hieratyczny. Naturę i podstawę tych wrażeń rozpatrzyć nam trzeba.

Co do pierwszego jednak z wymienionych rysów, co do „niejasności", należy najprzód zapytać, czy rzeczywiście ma on objektywne, w samem Dziele tkwiące podstawy? Czy niezrozumiałość nie jest raczej nierozumieniem, którego powód tkwi w czytelniku a nie w Dziele? Wszakże jak najjaśniej napisana książka o rachunku różniczkowym nie będzie zrozumiałą dla tego, kto nie zna elementów matematyki? I rzeczywiście Król Duch przeciętny jest cały w drobne nawet szczegóły wnikającym, a tak odrębnym od będących w obiegu światopoglądom, na którym wprost, ale którego nie jest ani rozwinięciem ani tem mniej wykładem, że bez zapoznania się uprzedniego z tym światopoglądem z innych źródeł, wykładowi jego poświęconym, obracać się będziemy

w krainie tak nam obcej, że co chwila coś nieznanego przed zadziwione stawać nam będzie oczy. Wiele zatem z owej ze-komej niejasności trzeba położyć na karb nieprzygotowania czytelnika. Ale jeszcze drugie tyle ~~co najmniej~~ odpada z innego, niemniej subjektywnego powodu: ~~[illegible]~~ obcość, niezrozumiałość, powoduje dla wielu natura środków poe-tyckich dzieła. (O tem będę mówić niżej.) ~~To naprawdę wpływa [illegible] jego objektywnego; to bardzo [illegible] wysu[illegible] go jednak~~ narodzi niejasności; nie szwankuje tu - światło - ale oczy. Jeżeli te powody ~~niezrozumiałości~~ zatem wytarzymy, to wtedy nie może być mowy o niejasności takiej jak ją oceniał Kra-siński, (a co jeszcze zawsze po upływie tylu lat i wyrobieniu się z jednej strony wrażli-wości na właściwe dzieła środki poetyckie, z drugiej ~~strony~~ po ogłoszeniu pism zawierających wykład mistycznej nauki ~~[illegible]~~ i dalszych rapsodów poematu, za dobrą monetę zdają się brać ~~[illegible]~~ niewinny); - niema mowy o tem aby czytelnik mu-siał pytać poetę „czy ja warjat - czy ty warjat?!" Ale czy przecież zostaje jeszcze coś rzeczywistego, objektywnego z owego wraże-nia niejasności? Czy zostaje coś z tego wrażenia jeszcze i wtedy gdy obcujemy się dokładnie z nauką mistyczną poety, i gdy przytem na właściwe dzieła środki poetyckie jesteśmy wrażliwi?

I to nieważne

Na to pytanie niemogę odpowiedzieć prostem tak lub nie.
Jeżeli świecką grotową oświetlamy choćby niedużą izbę, w izbie będzie ciemno. Wina to świecki grotowej a nie izby. Jeśli słońcem chcemy oświetlić wszechświat, jasność mroczy się z oddaleniem i w nieskończonej przestrzeni nie dbi nawet za świecką grotową. Czy wina to słońca, czy przestrzeni? ... „Melancholia jedna jest z siły, druga ze słabości" mówi poeta; tak samo ma się rzecz z niejasnością. Charakteryzując niejasność Króla Ducha oddzielmy te jej dwa rodzaje.
Co do niejasności rodzaju pierwszego, tej co ze słabości wypada - z niedomagania środków, to nie jest od niej Król Duch całkiem wolny. Rzecz charakterystyczna ze spotykamy się z nią głównie w wariantach pochodzących z dawniejszych redakcyj, (jak np. ze wstawionym przez Matecki wstępie do rapsodu o Piastach), tudzież w rapsodzie ostatnim który wcale ostatecznej redakcyi niedoczekał. W cięższej pracy kował poeta doskonałą formę swemu dziełu i gdzie ostatnie poczynił uderzenia dłutem, tam ta forma prawie bez wyjątku odpowiada myśli doskonale. W tądzie musimy przeto uwzględnić że dzieło nie jest wykończone. Takich niewykończonych ustępów nie możemy brać za normę i miarę. Ale one rzucają światło na sposób tworzenia;

pozwalają nam zajrzeć do warsztatu. Z tego względu przeprowadzenie studyów nad wszystkiemi warjantami będącemi w rękopiśmie mogłoby być bardzo interesującem. Z tych które zostały ogłoszone można już jednak jak sądzę ten wyprowadzić wniosek, że ulepszenie, poprawianie kierowane było prawie zawsze dążnością do większej precyzyi, do zdrobnienia i zarazem do jasności. Niejasności występują głównie tam, gdzie znajdujemy i rozwlekłość, gdzie myśl wałęsa się schodząc z głównego gościńca; takiemi bywają pierwsze rzuty. Poetic różne myśli tłoczą się do głowy, poddaje się im i daje wieść za sobą. Sama forma ottawy ma to do siebie że rymami swemi wywołuje nowe asocyacye; można to dokonale studyować na Beniowskim jak ta forma wpływa na występowanie epizodów, na niespodziane zwroty myśli; jest ona niekiedy znamym żrebcem, na którym dziki hare wyprawia fantazya. Tam - w Beniowskim - wypływa to z założenia, i ~~[illegible]~~ temu założeniu dosłonale forma wiersza odpowiada. Dla króla ducha ottawa stanowi również nierównaną, krótką zwrotkę, ale ma ona tu całkiem inny cel i znaczenie. Tam służyła swawoli, tu ma służyć powadze, - tam wolności tutaj precyzyi. Tam jej łzenie rymy niespodziane tudzież asocyacye, wyskakiwały ze wrzawów niesforne, tutaj zamknięta

a kunsztowna forma strofy służy do wypracowania wlanej w nią treści w Krasiu tak dosłonale oszlifowany. Oktawa Króla Ducha ma w sobie coś z Krasiańskiego charakteru sonetu. Jest to zastanawiające jak ta sama forma dwom zupełnie różnym tak wybornie odpowiada celom. Ale ten drugi cel wcale innego wymaga nastroju niż pierwszy. I w śladach tego nastroju, oczywiście w warjantach, widać jakby walkę z wymagającym się za tą samą formą pierwiastkiem Beniowskiego, ujawniającym się w zapędzie odchodzenia z drogi, rozgwarzania się w epizodach. Epizody takie „martwe punkty akcji epicznej", oczywiście całkiem inny mają tu charakter niż w Beniowskim. Wypełniają je głównie refleksje i ekskursa dotyczące pewnych stron mistycznej nauki. Rys ten uzasadniony jest i tu koncepcją poematu; o ile związek z treścią jest zachowany i o ile te epizody są opracowane należycie - to same w sobie błędem nie są. Króla Ducha niemożna traktować wedle szablonu epopei. Jednakże te „martwe punkty" będąc nawet częstą komicznością, są jakoby miejscem słabem, nastroju odpornem, narażonem, miejscem, które łatwo błędom ulega. Tu leży źródło pewnych rozwlekłości, tu znajduje podściełido nie jasności, tu - podczas gdy akcja i obrazowanie są wzorem precyzji - niejednokrotnie brak pożądanej wyrazistości. Poeta, który

jednem słowem może zjawiać Portret, niezawsze umie to uczynić z myślą. A im mniej wykończonym jest poemat, tembardziej to odbija się w pierwszym rzędzie na owych „martwych punktach". Mówiłem już o „pierwszych redakcyach" za które niepodobna winić poety, którego Dzieł zastygła przedwcześnie; z innych miejsc do najsłabszych należy pomimo rysów przepięknych ustęp rapsodu pierwszego objęty strofami 24-37. Na to łatwo się zgodzić, gdy sobie uprzytomnimy czem miał być właśnie ten ustęp. Topiel obchodzi ojczyznę, poznaje ją, żyjącą - i umarłą - z Burkanów. Jakież było pole właśnie dla Słowackiego, zjawienia nam, jakoby w introdukcyi do poematu, Tej, której cała praca żywotów ma być poświęconą. Zamiast tego parę rysów nieistotnych, a zato wiele bladych refleksyj. - Natomiast owe „martwe punkta" - jakkolwiek liczne, są przeważnie bez zarzutu w rapsodzie o Mieszku. Są one tu potrzebne, ze względu na ogólny ton refleksyjny tego rapsodu, a wypracowane na leryście i doprowadzone do nalerytego ~~tom~~ wyrazu. I tam gdzie refleksye są mgliste, są takiemi z umysłu; mgliste mi bowiem swoją właściwą barwę nastrojową, swoją wartość uczuciową. To całkiem co innego jak brak wyraziste; schudłem pudrzonej lecimo zamopas myśli!

– I ta mroga prowadzi mnie do rozważenia owego drugiego rodzaju niejasności w Królu Duchu, niejasności już nie przypadkowej i drugorzędnego znaczenia, nie tej która płynie ze słabości, ale tej która płynie z siły, która wypada jako konieczność z samej koncepcji dzieła i leży w artystycznym zamiarze, właśnie dlatego że zestrój formalnego objawu z wewnętrzną treścią, rysu tadiego wymaga. „Nie należy być o wiele jaśniejszym od przedmiotu; każdy albowiem ma sobie odpowiedni światła stopień, pod którego wpływem się najsłuszniej przedstawia," – mówi bardzo pięknie Norwid. „Przedmiot" Króla Ducha jest właśnie tadnie, który jasnego światła dnia nie znosi! Pełny jest bowiem tajemnic. Mistyka Słowackiego mieści w sobie wprawdzie nie z konieczności okkultyzm ani z idyotycznych symbolów formalnych Kabały, owszem wszędzie dąży do jasności, do potwierdzenia przez myśl logiczną; nie gromadzi ona chmur umyślnie dla osłonięcia choćby prostej treści; ale w samych ~~[illegible]~~ zagadnieniach swoich, w samym ich ogromie i przestrzenności nosi przyczynę omglenia. Jest to omglenie dalekiej perspektywy. Wzrad objawienie, o którem mówi poeta w Genezie, uchyla tylko wątek tajemnic Bożych. „My jedni światła cały zarys wiemy", mówią duchy

z ostatecznej już trzeby zachwycać przybyte, niesdoścignione wyższe od człowieka. A tajemnic tych nie wydają; owszem, to nawet o czem mówią, niczem będąc wobec głębi ich wiedzy, wyrazić się daje już tylko mową wyższą od ludzkiej, językiem bladszym. I anamnesa, która zjawia rzeczy ludzkie wprawdzie, ale minione, zjawia je jak sen, o twarzach wyraźnościach często więcej jak realna, ale resztą ciała w bezdeń niepamięci, w mgłę przepadłe. Jawią się one -, jak czasem te grody

Na które w nocy błyskawica padnie,
Wzdoci mosty, pałace i wody -
Potem zagasa nad miastem i bladnie,
I miasto całe ze swemi narody
Nikne, jak gdyby pod ziemią się skryło,
Gdzie było wyszło snem i zaświeciło...

Doskonałe zestrojenie treści z formą właściwe Słowackiemu, dochodzi w Królu Duchu do ideału. Ta treść niemoże być jaśniejszą, a dla tej treści formie jaśniejszą być niewolno. Zarzuty niejasności czynione w tym wypadku, (o ile jak mówiłem niejasność nie wynika z subjektywnych powodów leżących w czytelniku), zdają mi się dowodzić małego rozwinięcia poetyckiego poczucia formy. Często (jak u Tarnowskiego) stawia się kwestyą tak, jak gdyby absolutna jasność była nieodmiennym postulatem każdego poetyckiego dzieła! Jeśli już nie poczucie

właściwości tomu, to elementarna obserwacja powinnaby wydawać, że niejasność leżeć może tak samo w zamiarze artystycznym jak i jej przeciwieństwo. Tylko że zamiar ten nierawsze jest tak (artystycznie) czystym jak u Słowackiego. Gdzie niejasność nie wypnika z przedmiotu, tam niema wewnętrznej prawdy i jest masdą autorską. Od tego zarzutu nierawsze wolni są znakomici nawet pisarze; nie jest odeń wolnym Krasiński. Typowym byłby Ibsen. W Peer Gyncie naprzykład czuje się że niejasność wypnida z odrzucaldiem realistycznych dartatów, całdiem realistycznemi zastonami. Ludzie chodzą tu zamaskowani. Po przeczytaniu ma się takie wrażenie jak po wyjściu z gabinetu woskowych figur. Spotkanych przechodniów radzibyśmy pomacać, czy oni są naprawdę żywi, czy może też jeszcze z wosku... Niejasność Króla Ducha nikomu chyba nie zostawi nierozmaitego wrażenia literackiego panoptikum. Uczucie które ona zostawia, to nostalgia nieskończonych horyzontów, uczucie podobne temu, które nas nachodzi „o tmętnych wieczorach," przy zachodzącem słońcu, kiedy mrok odbryje to co bliskie, a czerwona szyba zorzy kieruje tysiące oczy nasze zda się w zaświat nierzeczywisty, promienny a daledi.

— Jeśli teraz przypomnimy to wszystko

Cośmy powiedzieli o środkach poetyckich Słowackiego, o ich emocyonalnym, liryczym, nastrojowym charakterze, o tych porównaniach i metaforach które zapierają, asocyacye bardzo odległe, a też tinem comparationis przenoszą niezaś całkiem w sferę uczucia, o tych uczuciowych wartościach słów, które budzą w duszy podziwiędi i pogłosy często mało konkretne w treści ale tem silniej budzące zaledwie uświadomione nastroje, - jeśli uprzytomnimy sobie te środki, które same w sobie dla wielu są „niejasne", i zestawimy je z ową „niejasnością" koncepcyi i treści, to zrozumiemy wzajemną zawisłość i zestrój tych formalnych i treściowych, wyższych i niższych ogniw, zrozumiemy że cały poemat utkany jest z jednej przędzy, i że tem-właśnie poezie-sposób wypowiadania się nie mógł znaleźć lepszego tematu nad mistyczną koncepcyę Króla Ducha. W niej on właśnie mógł dojść do najwyższej ~~potęgi~~ doskonałości i potęgi. Toż już w tym względzie Król Duch przedstawia dla Słowackiego pole, na którem lot swój mógł najśmielej rozwinąć.

Druga kardynalna cecha poematu ~~jest~~ wykazuje to samo. Dla poety o tak nieposkromionej fantazyi koncepcya w której tkwi nadludzka olbrzymość, której nie ogranicza ciasny świat i słaby kształt

człowieka, koncepcja taka ma znaczenie wyzwolenia indywidualności, pozwalając na pełny rozmach stworzeń. Bohaterowie poematu mają wielkość nadludzką. Chęć wielkich zolbrzymia ich zamysły; wyzierają z niej jak turnie niebosiężne raczej, niż jak ludzie. Wybuchy ich, są jak wybuchy wulkanów (Popiel), pogoda ich jak słońce (Bolesław Śmiały), śmierć w godzinie śluba), uśmiech ich budzi ludy uśpione (Ziemowit), skarga wyje jak wicher (Ziemomysł).
Nad ślepym Mieszkiem lamentuje ojciec, tłukąc o mur hełm, o pancerz pięście:

Pierwszy raz ojca lament z brzękiem zbroi
Słyszę, Dziecinna myśl - zobaczyć chciała,
Roiła sobie że to burza stoi,
Brzęczy - i wyje - i wichrem porywa -
A piorunami uderzyć się boi
We mnie, bo ojcem moim się narywa.

- Myśl tych ludzi znajduje echo we ~~wrzo~~ wzechświecie; potrzeba kolumny Duchów, które im spieszą z pomocą:-

Pragnąłem wodzem być, i wraz dwa wole
Krwi rozoralojtej piorun - w mózg uderzył.

Nawet gdy milczą trawiąc się w sobie, z ducha im idzie grzmot; - „gromadą duchów zagradzają ciemną! (Popiel). Za Pychą lecą duchy obudzone na cmentarzach. Duch bezcielesny Popiela hula w wichrze na pobojowisku. Czucia i nastroje, które wyra-

zane przez poetów w zwyczajnych granicach liryki niemogą nigdy zrozumieć cech indywidualnych, tutaj podniesione są do takiej potęgi, że stają się jakby zjawiskami kosmicznemi, jakby prototypami podobnych cnót i nastrojów. Król-Duch, Słowo narodu, zdaje się jakby wyprzedzwał w sobie temu narodowi pewne stany duchowe, których staje się przez to źródłem i wzorem. Jest to myśl, która nie została przeprowadzoną i zapewne nie dałaby się przeprowadzić, ale która tkwi w poezyi poety i raz wychodzi na jaw. O Wodzie mianowicie mówi ~~się~~ że „z niego się rozwinął cały ów dziwny, smętny ton słowiański." Jeśli myśl tada nie ujawnia się zresztą poza tem w koncepcyi dzieła, to łowi ona jednak w nastroju. Król-Duch, Duch-Słowo, ma przez to wielkość symbolu, i w odpowiednie temu znaczeniu barwy ubiera go poeta. Lament „rzezego tygrysa" Popiela nad topielicą Wandą nie jest przecież niczem innem jak tysiącletnie powtarzaną skargą poetów nad umarłą kochanką. Ale jak on brzmi inaczej!

„Gdzieś ją - krzyczałem - hen na lodowiskach
Złożę - jako kwiat ujęty w kryształe,
I przy wulkanów rubinowych błyskach
Opłomienioną, posadzę na skale.
A sam z dzikiemi orły na wowzdach,
Dzikszy niż burze, straszniejszy niż fale,

Gdy góry będą swoje ognie zionąć
chrzęstu się dam zgryźć i ogniem pochłonąć!

Tadzie napisane tomu sprowadzone z wyżyn gdzie mieszka Król-Duch na zwykły poziom ludzki byłoby niemożliwe, przybrałoby charakter karykaturalny, groteskowy.
Kiedy Heine chce świerk wyrwać z korzeniem, umocnić w wulkanie i napisać na niebie „Agnes ich liebe Dich" to w granicach piękna jest to tylko możliwe z towarzyszeniem na pół sceptycznego uśmiechu - z zamiarem i świadomością kafonady; jestto podobne do strasznych snów na chińskim parawanie.
Tad samo w epopei, której bohaterowie mówiliby tylko na miarę ludzką, nie byłby możliwym tadi obraz:

„Ale po kałach - Chciałem mówić więcej,
W tem się zaczęła kości targanina.
Przez otwiany kaptur sto tysięcy
Szło iskier - topniał na mnie drut i cyna.
Chciałem zachować dumny kształt Kiżycy
Lecz tad pękałem się jak w ogniu glina.

I jeszcze dobitniejszy przykład... Czy czytając strofę którą teraz przytoczę - nie czujemy się prócz Słowackiego na tak wysoką i zawrotną ścieżkę nad przepaścią śmierci, któréj żaden poeta nigdy się nie odważył - a niewiem czy któryby przebył by ją zwycięzko.

Oto Król-Duch jako duch wolny - z ciała wyzuty - zwija się w locie nad ziemią -

— „a już nisko
Wezwałem że się w czemś zwiniętem płacze
Że oczom moim ciemno, nogom śliско,
A do ucieczki ciągną chęci racze.
Wszedłem na jakieś straszne wezowisko,
Gdzie trupie resztki, druciane opończe,
Nadeptał mój duch - i przejął się trwogą - -
Czując-że własne kości rozrył nogą.

— — —

— - Spłynąłem jako czarna mgła . . . ."

Że tu śmieszności zaprawdę niema ani śladu, mimo tak rozpędowego pomysłu, dowodem to i miarą napięcia nastroju do jakiego wznosi się poemat. Bo przy mniejszem napięciu wydawała by się nieodzownie sprzeczność, matka śmieszności. - Oto nastrój tak wysoki, możliwym jest tylko przy głębokiej, ogromnej powadze.

Król-Duch ma wzniosłą powagę Ksiąg świętych.

A nie jest to nastrój wywołany, sztuczny, artystyczną potrzebą stworzony, ale wzniosłą nieomylną prawdy. Tej wewnętrznej prawdy brakowało Słowackiemu w jego dawniejszych obrazach. Był on narzędziem czułem, dającem dźwięk pod palcem wrażeń zewnętrznych, ale wrażenia te tracały lutnię - nie serce.

Symbolizm
Pokr. Bud. I
Część I

Mal. Dub.

~~[illegible]~~ (w formie)
Mytnika i Dowód.

Rozdz. III. / 3.
(forma)
(Mytnik etc.)

Home Truth.

Thunbum.

(Ton Kelly)

III (Carey)

(Dunne)

„Poezji z wielkimi odgrzebywaczami skarb duchów, bo je mają podsceniąte... a słowa te do rytmu ujęte mają potęgę sewelacyjną, — to jest dorozumą jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu... Barwa malarz przechodzący na przekę jest w stosunku sewelatorem kolorytu... Muzyk na przekę przeszedłszy znajduje sewelatorskie wyrazy dźwięków. Po wielkiej liczbie dziś muzyków kiedyś wielka liczba będzie harmonistów przebyszych, piszących wiersze tylko dla dźwięków — aż pójdą wyżej: Ja sam przez sewelatorstwo muzyki w Żmii i pieśniach ptaszek, przez sewelatorstwo malarstwa w Bendowskim przeszedłem"... Te uwagi zapisał Słowacki w Raptularzu swoim. — „Słowa do rytmu ujęte mają potęgę sewelacyjną," — „dorozumą jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu".. Mówiąc nie tem pośrednio do spostrzeżenie, że forma wierszowa ma potęgę suggestyjną. Schoppenhauer) otrzymuje ją również z jej suggestywnej roli: „Nie umiem dać innego wyjaśnienia — mówi on — niż do wiary powszechnego działania rytmu i rymu, jak to, że nasza tak ścisłe z czasem związana zdolność wyobrażania, przez ten związek w pewien nadzwyczajny sposób się nawbita, skutkiem czego za każdym regularnie powracającym odgłosem powstawy niby wewnętrznie i jakoby układamy się z nim do taktu. Przez to stoję się rytm i rym

raz środkiem podniesienia naszej uwagi; gdyż muzyki słuchamy chętniej, po długie wywodzą one w nas ślepą, wielki sąd wyprzedzający egzekucję na korzyść tej muzyki, która nabywa przez to jakiejś emfatycznej, niezależnej od jakichkolwiek racyj siły przekonywania."

Tak samo suggestywnością, aczkolwiek w odmienny sposób, uzasadnia znaczenie rytmu Fechner. Wedle niego rytm jest w ścisłym związku z elementem nastrojowym muzyki, a zawdzięcza ten związek pewnej bezpośredniej zgodności rytmicznych stosunków czasu i akcentu z naszemi uczuciami estetycznemi. „Można przyjąć jako zasadę – powiada – że te rytmiczne stosunki (Bestimmungen und Verhältnisse) muzyki, któremi wywołanym bywa nastrój, korespondują we wszystkich ważniejszych punktach z czynnym sposobem wyrażania tych samych nastrojów głosem i ruchem przez człowieka." do tego dodaje Meumann: „Rytm reprodukuje jakiś rys naszych wewnętrznych wzruszeń (der Rhythmus macht einen Theil des inneren Erlebens nach) i wytwarza w ten sposób analogiczne stany uczuciowe, podobnie jak przez starannie naśladowanie pewnych ruchów expressywnych możemy wytworzyć w sobie stanie odpowiadające im uczucia."

Pomimo jednak zasadniczej zgodności w określeniu roli suggestywnej rytmu, zaznacza się już w przytoczonych zdaniach wielka różnica. Fechner położył na na myśli nagi fakt rytmiczności, fakt, który już sam przez się wywoływać powinien automatyczny przykrzyny stosunek drgania pod-

ścielisko suggestji, Fechner zaś uprzytomnia sobie działanie suggestywne pewnego, danego systemu, który, jeśli — jak to ma miejsce w prze„ szłości — pewną daną myśl kadencją swoją il„ lustruje, przyczynia się przez to do narzucenia jej słuchaczowi, suggerując mu towarzyszące pewnym rozwiązaniom ruchy expresyjne. Schoppenhauer i Fechner, określając rozmaicie rolę systemu, mają obaj słuszność; trzeba jednakże do„ dać że system ma podrzędną rolę i wielkie tego jest też dowodem.

Słowacki rozumie to wybornie! Przyjmując ogólnie formę wiersza suggestywność, roz„ różnia on pretekst malarzy i pretekst muzyków. I pretekst malarz chce stać się „w słowach ciem„ ladowem kolorystu" musi wyzyskać owe suggest„ tywne siły systemu — i w ogóle dźwiękowych wartości mowy; dla pretekstu muzyka jednak te dźwiękowe wartości nabierają znaczenia sa„ mostnego. Są nawet „harmonijnej pretekst„ ni, piszący wiersze tylko dla dźwięków." Do ka„ tegorji pretekstów muzyków zalicza Słowacki sam siebie w późniejszych swych utworach; w epoce pełnego rozwoju jest pretekstem malarzem. Jaki jest wtedy jego stosunek do formy poetyckiej; tego dźwiękowego narzędzia ekspresji? Że jest on mistrzem formy, nie o tem zadziwiać się, jak i przejmuje nas to communis opinio.

.. do wiersza mam, jak szkła, pasion.
Sam się ogień do mnie widzialnie nagina,
Oktawa pieści, kreska mię sekstyna.

Ale strofa jest mu tylko „taktem, nie wę„ złem." Zwraca się z dowcipą pewnego dzu,

dla których mowa jest jedynie prostem słowostwem, nie narzędziem melodyjności wiersza.

Wiersz nie mięszające tuż się tu barwiarze
Którym dziś' blaska dzień.' pocz mowa mętna,
Co myślom wdzięczne odejmuje barwne,
Dajsz im ciągłość tez, lub ciągłość tentna.

Od takich melodyjnych zwrotek miłczyn nam jest „nieustanny szum" naszej mowy.' Dźwięk nie ma być sam w sobie celem, musi być narzędziem myśli.

Chodzi mia to aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli gdzieś.

Ku temu jednak wdzięczne celowi służą niejeden przejęzdowe ale i dźwiękowe wartości języka. Ma on może być

... czasem jak piwonia jasny, prostki,
A czasem smutny jako pieśń sieroca,
A czasem jako skarga słomy miękki;
A czasem piękny jak dziewczę mowa..

Wszystkie strofy chce poeta widzieć wszystkie odcienia wyrazu:

Z niej wszystko dobyć — zanglić ją bezkrwtą,
Potem z niej wyciąć błyskawicą ciechą,
Potem w pomieniach ją pokazać zdobną,
Potem nadętą dawnych pozwdłów pychą,
Potem ją utkać strzechą wielobą,
Potem ulepić z błota, jak pod strzechą
Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,
Co w sobie słońca wszechdzierzem śpiewa.

Wtem wszystkiem Słowacki charakteryzuje nie tylko wszelkie wdzięczną brzmiczność, ale i określa wyraźnie różnicę między dwoma zasadniczemi rodzajami wzruszenia: między rytmem „śpiew-

nym a ekspresyjnym.

Rytm śpiewny jest sam w sobie celem; po-
wtórne powtarzanie muzyki z przerwą ujawnia
się tu supremacyą pierwiastka muzycznego.
W pieśni właściwej rytm taki jest zupełnie na
miejscu; przeniesiony w inną dziedzinę poezji
jest ubogim i monotonnym. Supremacya bo-
wiem pierwiastka muzycznego jest w pieśni
uzasadniona, — gdzieindziej, wobec znaczenia
treści, ta samoistność rytmu jest właściwie
wspólnem panowaniem dwóch pierwiast-
ków: muzycznego i treściowego. Rytm idzie
tu obok treści samoistnie i silnej suggestywnie
wpływa pośrednio, poza wpływa-
niem drugiego automatyzmu przyjemnego,
którym suggestywną rolę rytmu tłómaczy
Schoppenhauer. Związek z treścią polega tu tylko
na ogólnym nastroju, na przetoczeniu się
w niej w ogólnem tempie. Rytm eks-
presyjny natomiast podrzędny jest pierwiast-
kowi treściowemu i służy do uwydatnienia
myśli. Idzie on za każdym jej zwrotem, wy-
gina się za każdym jej zakrętem, czyniąc
z pierwiastkiem duchowej ekspresyi, pod-
kreśla czułością jej zawartość i tę czu-
łością zawartość bezpośrednio suggestywnie. Pod-
daje on ten uogólniony ton muzyczny, w jakim
przejawia zawartość słów przemawia na wobra-
żenie odbiorcy!

Podział na rytm śpiewny i ekspresyjny nie
opiera się o żadną formułę rytmiczną, gdyż
polega tylko na tendencyi, na sposobie
użycia rytmu. Jednakowoż rytm posługu-

jący się stopą słabą, lub stopami różnorodnemi lecz związanemi w grupy pierścieniowe, tak zwany rytm tonicznym, jest z natury swej „śpiewnym", jakkolwiek w krótkich liryzmach utworach możliwem jest tak ścisłe jego zespolenie z treścią, że nabiera on charakteru rytmu ekspresywnego. Natomiast rytm sylabicznym, a stopie dwuzgłosowej, z natury swej zwrócen może lepiej naginać się do treści. Może ale nie musi. I w nim bowiem często brak słabości stopy zastępuje słabość akcentów (ars), która odejmuje mu plastyczność, a nawet przy zachowaniu ars zależy od ich użycia dopiero czy służą ekspresji, czy szkodzą obrazowi treści samopas.

W jakiej zresztą mierze arsy w rytmie sylabicznym mogą być zachowane bez naruszenia rytmiczności, tu nie jest całkiem bezspornem. I tak Mlecko[1] twierdzi się mianowicie, że n. p. w wierszu trzynastozgłoskowym podstawą rytmiczności są cztery arsy, a także rytm dwie (na 6tej i na 12tej zgłosce) są słabe, przyczem śródwiersze wypada po zgłosce 7mej. Modyfikuje on wprawdzie powyższy pogląd tem, że przyznaje iż arsa może być tylko raczej potencyalną („a. fonematyczną"), a podobnież i śródwiersze. Massonius natomiast w pracy Mlecka[1] przyjmuje w tym wierszu również cztery arsy, ale tylko jedną (na 12tej) uważa za słabą. — Co do wiersza jedenastozgłoskowego rytmika jego — wedle Mlecka — wynosi się przedrzymkiem w dwóch arsach, stale

podczyszczą na 9 dg i 10 dg zgłoskę, średniówka zaś znajduje się zawsze między 5 dg a 6 dg. Poza tego przyjmuje Mickiewicz jedną osę symetrycznej na 6 dg, 7 mej lub 8 mej zgłosce. Najzupełniej przyznaję że takie wiersze jedenastozgłoskowe wypada uważać za normalne. Ale zobaczmy, ze ile Słowiańskich dzieł znajdują się wiersze, które tej normie wcale i w żadnym nawet względzie nie odpowiadają, wiersze w których expedycie różnych, o średniówce przestawionej gdzieindziej lub całkiem średniówki pozbawione. Nawet potencjalnej osy normalnej lub średniówki dosłuchać się w nich niepodobna. A przecież niemożna powiedzieć że nie są one dziełami, bo przecież one do arcydzieł nie są największem najwyższej potęgi ekspresyjnej. Pod względem zaś prozodycznym odznaczają się jakby dzieła wytworne.

Niemożna by ich też chyba użyć – jak to czynią z wierszami Wiktora Hugo – do egzemplifikacji tezy twierdzenia, że nowoczesny „wiersz romantyczny" zatraca rytm i ekwiwa się do poezji, która zachowuje lepiej zdobycze wydobyć wypadł wspaniałego wdzięku!... Jeśli chodzi, co się jakby wytwórczo odznacza, nie daje się przeciwstawić pod normy istniejącej wytwórczości dawnej, dowód to byłby że te normy są za ciasne i że trzeba je zakreślić szerzej. Dla oczy literacka natura nie jest prawodawczą ale sprawozdawczą. Niewątpliwie wytwórcze wrażenie, tak jak niezawodnie od medium, jak to niekiedy sądzono, tak nie tworzy i nie głównie też wraz ze składnią ars. Poczytajmy też ekwiwalent to byłby jedna z form pe-

wyodrębnić, na której polega rytmiczne wra-
żenie. Meumann grupuje te formy w
trzy grupy, które dzieli znów na ~~poddziały~~
podziały: 1. Rozróżnienie akcentów – 2) Ro-
zróżnienie stosunków czasu, wyrażających się
jako a) tempo (zgodność, grupa rytmiczna,
rozumie ciągłość pustych, pauz), – b) jako wa-
hadło (tempo i zmiana tempa, ważne dla
rytmicznego wrażenia dokonań prędkości, pauz
wyrównoważanie nierówności budowy grupy
rytmicznych, bądźcie pauz wpływ przyspie-
szenia lub wyrównania tempa na akcenta-
cyę), – c) jako powtórzenie (grupy mniejszych
lub większych, przyczem wystarczać może prze-
bienie tylko częściowe tej samej grupy,
albo powtórzenie grup tylko podobnych), –
rozumie: 3) Rozróżnienie wyrażające się w dru-
nem grupy czysto logicznych, ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ wyobrażeniowych, odpowiada-
jących sobie, która do myśl, niejasno
zresztą wyczuwana, wydaje mi się za daleko
idąca. – Są to kwestye zasadnicze, które
wymagałyby specyalnego studyum, i nad
któremi tu się rozwodzić niepotrzeba.
Zauważę tylko, że bądź zmienność stopy,
bądź nieregularność akcentów się w każdym
razie zależnie od tekstu rytmicznego
i że rozżenie rozrytmienia podstawowy w tym
wypadku w części zastępczo dane czynniki.
W Kołu dużo ważną rolę w tym
względzie odgrywa budowa stopy. Rytm ok-
tawy podrzędny, przemiennie powracający
(ababab) i dobitne zamknięcie i oddzielenie
każdej stopy dwoma kończowemi, zgrzwarzeniem

z sobą wierszami (CC), stanowiącą podstawę bardzo wybitnego rytmicznego wrażenia. Rytmiczne jest to jakoby podwójne: rym w obrębie strofy bardzo dobitny bo potrójny, i strofa jako większa, w sobie zamknięta całość. Strofy te słucha się jak gdyby na każdej coś się kończyło; wiersze piąty i szósty, zakończone trzecimi rymami, zdają się jakgdyby niespodziewane, powrót rymu po dwu trzecich odczuwa się jakby podniesienie napięcia, jakby spiętrzenie; zrymowanie powtóre, bezpośrednie wiersza siódmego z ósmym odczuwa się jak rozwiązanie napięcia, spadek w dół, dla wypoczynku uczucia lub dla skupienia się. Ten niepowtórzenie rytmiczny charakter oktawy, występujący – niewiem dlaczego – w Królu Duchu daleko silniej niż zazwyczaj, umożliwia zachowanie doskonałego rytmicznego wrażenia przy całym niepokoju dzisiejszego się za myślą biegu wiersza. Dlaczego w tych strofach jakgdyby nieokiełznane stały falisty, rozgrywane doskonale wiersze powrotną kadencją. O nierozerwanej, spiżowej formie strof, rozbija się strom niespokojnego, nakrapiającego je elementu.

To zespolenie stałości i ruchu, spokoju i niepokoju, wywołuje niepowtórzony nastrój w Królu Duchu. Podobną nam jest w tym względzie tylko Boska Komedya. Ambrozy wybitnie stroficzna wbrada piętnastek śpiewności w epopeję, której nadaje śpiewny charakter

V. „pieśni".—

edyżby poeta podkreślać mianem „rapsodu" i odwrotnie zwrócił, mianowicie spadki strofy dają spokojny ton epicki treści pełnej uczuciowego, lirycznego przeżywania. Na skrzydła i wypadki bohaterów ogólnomiejskich, namiętności nadludzkich, narzuca spokojne fałdy klasyczne królewskie płaszcze strofy... Opowieści „o rozpaczach świętych duchów starożytnych" przystoi taka szata majestatu. Rytm eksposycyjny pod temi klasycznemi fałdami strofy nie przybiera charakteru inwokacyjnego, nie stosuje naśladowaniem uczucia bezpośredniego wybuchu uczuć. Taka tendencja zawodzi niemal zawsze w sztuce. Rytm ten markuje tylko, jak to czyni opowiadający przejęty treścią swej powieści. Ton „rzeczy przeminiałych," rzeczy widzianych przez „bohatera wielkich rzeczy," ton wspomnień, ale wspomnień w których jeszcze żywe echo „cierpień i mąk rozdzwięczych" (R. I, p. 1, f. 1), panuje w całym przemawianie. Strona w dostrojeniu sposób przystosowana jest do treści.

Podchwyćmy teraz analizę wnętrzne rytmiczne, ów „chód wiersza" jak mówi Miecko. Określiliśmy jego charakter nazwą rytmu eksposycyjnego, która to nazwa zaznacza związek rytmu z treścią i jego zadanie nadania tej treści wyrazu. Nazwa ta może najpierw zaciekawić, jakiego środki mogą być związki między przejściowością a dźwiękowością strofy mowy.

Najpierwszem, bezpośredniem podłożeniem pro-

jęcia i dźwięku, najpyszniejszym niejako sposobem ożywienia wyobrażenia środkami dźwiękowemi, jest naśladowcze wyzyskanie dźwiękowych warbności mowy dla oddania zjawiska dźwiękowego. Jest to onomatopeja. Naśladuje ona bądź głos ptaka, bądź także i barwę dźwięku. Najczęściej jednak chyba wyraźnie zdradza zamiar naśladowania i wydaje się nienaturalną. Strona onomatopeja Wergiliuszowska naśladująca galopowania jest nadzwyczajną. Interesującem jest, że Słowacki do tego samego celu coraz jej używając, markuje ją raczej głosem, i to w trochę żartobliwem, w Beniowskim.

That is the/question!/ Tu pytanie trzeba:
Kiedy tę/jedzie?/ jak mówią Żmudzini,
Które ją czynią naśladując metoda
Galopu, w przekładzie pierwszej hekzametra.

Wyraźną onomatopeją, subtelniejszą jednak i wiele a zawsze naśladującą służącą barwę dźwięku, znajdujemy w jednym z wariantów zapowiedzi w Beleśmanie Śmiałym w Królu Duchu:

Na zamkach ciągły zgiełk/i śmiech/i czar czach,
I stuk tarcz/i brzęk dzwonk/i rabel/zgrzyty.

Słowiczem mówiąc, z mowy, którą wiersz nowi Hzgdukowemu wskazuje Mlecho, nic lepszej nie zastąpi. Stopa, acz, średniówki, wszystko jest nienormalne. Rytm, dążący przez onomatopeję do najdoskonalszej ekspresji, zdawać wielkie więzy.

A jednak – nie zatracić siebie samego. Wiersze te odczuwa się jako doskonale wyczuwane.

Drugim rodzajem bezpośredniego zetknięcia między przyrodą a dźwiękiem jest interjekcja. Wedle części powtarzanych – jakkolwiek niemniej części koresponowanych teorji – mowa miała powstać z onomatopei to jest dźwięków naśladowczego, i z interjekcji, to jest dźwięków wzruszeniowego, który przechodzi w symbol wyobrażeń z tem wzruszeniem skojarzonych. Ale dźwięk interjekcyjny, stając się symbolem wyobrażeń, przechodzi właściwie w onomatopeję („onom. podmiotowa"), która różni się od przedmiotowej tem, że ma odjęcie charakter metaforyczny.[7] – Związek więc między onomatopeją a interjekcją jest ścisły i często przechodzi jedna w drugą. Na wypukłaniu granicy między niemi zasadnie nic nie zależy, ale trzeba podnieść, że gdzie występuje ryt interjekcyjny w rytmie lub brzmieniu dźwięków, tam dźwięk nabiera suggestywnego znaczenia nietylko już ze względu na wyobrażenia ale i na uczucia.

Kiedy Achilles skarży się w Iliadzie że dzieli go od ojczyzny wiele gór cieniste, dyk i morze szumiące:

úrea te / skioéntá / thalássa te / echéessa –

to morze już nie tylko szumi ale i wzdycha. Działanie na uczucie jest wyraźne. Wiem ten dźwięk czuł też pewnie w duszy niejednego budowa

i byrd nim tłumaczem smutku.
Melancholia wieje z następujących wierszy
Nadal duchowa rola rytmu w wyrażaniu
nim tego wrażenia jest niezaprzeczona:

Jestem jak wielbłąd nie dźwierzchy
Trzcie – a czarem podziemnemi Kwiaty
Miłej z podziemi wyrzy – i kwiatowszy
Na ziemi jeszcze i na ziemi tuży.

Ale poza onomatopejami i interpelacją są
jeszcze inne, daleko subtelniejsze stu-
pieni przyjęć z dźwiękami. Mogąc
gdzieś chcemy suggerować
pewną rytmiczność związaną ze zjawis-
kiem, obrazem, uczuciem, pozbawić się na-
zwy analogicznem rytmicznem nazwy,
którą te zjawiska, obrazy, uczucia, opi-
sujemy czy wyrażamy. Rytm nie jest
już nastrojowaniem. Pomiędzy nieg a wyo-
brażenie, które on ma podbudować, wstawa
się tu bądź ścisłe bądź luźniejsze
ogniwo assocyacyjne. Do tej kategorji
należy ów cudowny wiersz w Demiurgosie:

Jam czyby! gdy mój śród wichru i burzy
Stygnąc – w równej zawsze stoczy, ~~wieże~~.

W wierszu ~~[illegible]~~:

Nawet lecące z dzwon malowane
Stromienie – ze skał spadające – stromy!

rytmicznie podbuje niewątpliwie kadencję
kaskad; jest to suggestywna analogja
rytmicznie zjawiska nie dźwiękowego
lecz ruchowego.
Ogromne bogactwo rytmicznej ekspresji
gromadzi się w strofie następującej:

Alle: Jam czyby! gdy mój śród wichru i burzy
Stygnąc – w równej zawsze stoczy, ~~wieże~~.
Ta zwrotka, że dużo mi od złota gorzej.

Zbalsamowaną, wiecznem zdjętą spaniem
Cichy na biednych attarach podróżą.
Sam przyjąć – jak lew łagną – i wzdychaniem
Śmiertelnem tróję sen spokojny całowaną.

Nadrzędną tu cierpliwości czytelnika i przeprowadzę szczegółową analizę rozpatrzenia tych wierszy. Byłoby to zbytecznem gdyby o tych samych kiedykolwiek wspomniano; analizę taką winniby przestawić czytelnikowi a tylko w parę słowami charakterystyczne momenta podnieść. Ale to wszystko, co tu powiem, dla ogółu jest rzeczą całkiem nową. Chociaż więc na jednym przykładzie na bajeczności systemu naszego twórcy światła. Osiągnę już coś, chociby tylko tu poruszenie w czytelniku zostało, że system jest istotną i niezmiernie ważną składową częścią przemysłu, że od niego w wysokim stopniu zależy wrażenie przetężenie i że w szczególności co do tkwiła ducha, dla czego czyje ucho na ekspresyę wytwórczą jest nad czułe, chociby gwoad litteram całe dzieło zrozumiał, jakim dzieło stałoby się przestanie owo obcem.

Wprowadzonym wstępie każdemu zwrotowi myśli odpowiada system wrażeniowy; wartości przyjęcie słów nazdatnia, wyobrażenia podnosi, podnosi uczucia wierzenie. Idźmy za biegiem tego systemu, badając z jednej strony jego podstawy objektywne, z drugiej ekspresyjne efekta.

W pierwszej połowie pierwszego wiersza („zbalsamowana") głos ulega konieczności przyspieszenia, dążąc do oparcia się w odległej arsie czwartej cyfrowej, nie poprzedzonej żadnym akcentem. (Potrzeba wytłumaczenia objawia się dla subtelnego ucha i w tem, że mimowoli

wymawiamy nieco silniej zgłoskę pierwszą). To przyspieszenie na pewną wzmożoną uwagę bardzo samo przez się, a nadto powoduje większe nasilenie pierwszej arsy. Z tego zaś względu przydźwięk średniówki, a ucho bardzo dobrze możemy się przekonać, próbując wychwycić przedmiot, bez pauzy głos się tu po prostu obejść nie może. Druga podstawa wiersza, (na którą wedle Allerhöhe'ego pada wydech przeponowo-brzuszny, co tu wdzięcznie odczuć można), składa się z trzech trochejów; akcenty padają jak monotonne krople co drugą zgłoskę. Nieprzerwanie nastrojona monotonność tego systemu tem silniej działa przez kwadrat z przyspieszonym duchem przedniem; czujemy tu upowolnienie tempa, a co więcej głos nasilony na pierwszej arsie i przytrzymany na średniówce, nabiera dziwnej spadającej; ile że gęste i niemal równowartościowe akcenta nieprzerwalają nam wypocząć!

W wierszu drugim, ze względu na trzeciorzędną akcentację, niepotrzebna nam zaznaczać średniówki na normalnem jej stanowisku po zgłosce piątej. Z tego powodu przypada mała pauza spoczynkowa (chociaż bez wahań stosadowanej nazwy!) już po słowie „cicho". Skutek jest ten, że nastąpi akcent przedzielający tę pauzę, zupełnie tak jak się to dzieje w arsie normalnej przedzielającej średniówkę. Nadto, skutkiem tej pauzy, słowo „cicho" jakoby oddzielone jest od reszty wiersza i stanowi trochej (–⏑) na miejsce daktyla (–⏑⏑), który byłby tu wtedy, gdyby arsa główna padała normalnie

na czwartą („białych"), a średniówka po pierwszej zgłosce. Ale cała reszta wiersza składa się z amfibrachów (– ⏑ –). Otóż dwie zgłoski tworzą „cichą" stopę, wyraźnie dwa wyrównania w trwaniu brzmienia z trzema zgłoskami amfibrachów (wedle prawa Brückego – o którem niżej), i powstaje uprawnienie w wymawianiu tego słowa. Wymawiamy więc: „cichą" – akcentując i wydłużając zgłoskę „ci", przez co słowo uzyskania swój onomatopeiczny charakter, podobnie jak kiedy je wymawiamy w mowie potocznej z naciskiem naśladując ciszę. – W następującej amfibrachach odczuwam – nie zdaję sobie sprawy dlaczego – coś dziwnie zespolonego z treścią, coś jakby ciche stąpanie jakby tajemnicze, delikatne wejście. Łez, bełkotowi mogę przypisać wiersz, a ale to wrażenie ma objektywną podstawę.

Wiersze trzeci i czwarty natomiast nie przerabiają żadnej wrażliwości ani co do objektywnych podstaw wrażenia ani co do świadomej intencji poety. Budowa tych wierszy, niepowtarzanych w ekspresji, odbiega zupełnie od „normalnej." Naprawdę co do stopy, tu znajdujemy w trzecim wierszu aż dwa tuż po sobie następujące antyspasty, stopę zupełnie nieznośną, w której zbiegają się akcenty na dwóch przyległych zgłoskach. („Dam przyjęcie, jak lecę legnę...") Te antyspasty, które w zasadzie gaszone są przez metrystów, są tu niekiedy rozwalone, ale – jakby niechcąc będą przecie

biegu akcentów, zastąpił on go jeszcze obiera szybszych akcentowanych („lew legną"). Średniówki ani śladu. Są natomiast dwie pauzy, odgraniczające i uwydatniające dwie antyspastyczne stopy, dwa wcisnięcia, pierwsze, nabrzmiałe nuty, prawie ciemnieją, ciemnieją lwa, w których drzemie ukryta groza. ~~Podobne wyobrażenie [illegible] spotykamy w [illegible]~~ Że z tem zabarwieniem te onomatopeje wcisnięć są przyjęte, (zwracam jeszcze uwagę na słowo „zatonie"), dowodzi następstwo dwóch amfibrachów, które, skutkiem nieparzystego podziału, dają niedoszacowaną onomatopeję przeżeń. Rzecz jest godna uwagi, że te amfibrachy całkiem inną mają harmonię rytmiczną od tej, którą miała ta sama stopa w wierszu drugim. Powód tego leży najprawdopodobniej w tem, że zgłoski akcentowane tych stóp mają akcent silniejszy niż tam. Padają na nie arsy główne. W słowie „wdzięczniem" ta arsa główna (normalna) ze szczególnego jeszcze przyczyny ma niezwykłe nasilenie. Oto w tym wierszu analogiczna budowa antyspastów daje wprawdzie wrażenie pewnego wzgórzenia, ale bądź co bądź przez wprowadzenie stóp tak odmiennych wiersz ten jakby wypadał ze słowiańszczyzny, której cały chód jest odmienny. Ucho nasze posiada jednak dążność do automatycznego utwarzania rytmu, w którym

raz rozkołysaną tempo naszej uwagi! Gdy system ten jest zachwiany chwytamy się wszystkiego, co go ratuje i przywraca. Dlatego tu nawet dość dalekie analogie wystarczają nam często do podtrzymania wrażenia rytmiczności. Obiż tutaj koordynacja z wystąpieniem słowa pozwala słowu ostatniemu wiersza („wdychaniem"), na które pada rym, (który dlatego, jak ~~[illegible]~~ zauważyć, niezwykle silnie jako rym odczuwany), tudzież normalna arsa główna, która z tego samego powodu — jako zastępująca wystąpienie normalne słowa — mimowoli zaznaczamy silniej. Sam poza się jednak amfibrach tego słowa wiersza jeszcze wyraźnego charakteru onomatopei! Wydobywa ten charakter dopiero powtórzenie. Słowu „śmiertelnem" wystąpienie jest zupełnie analogiczne, a jego ekspiracja akcentowana ma, tak jak w poprzednim, nasilenie arsy głównej; — tutaj mianowicie z tego powodu, że przy niedobrze nastrój średniówki w tym wierszu, pauza spoczynkowa padnie musi już po trzeciej sylabie; wypadek podobny do tego, jakieśmy zauważyli w wierszu drugim.

A więc słowa te słowa amfibrachiczne („wdychaniem — śmiertelnem") są zupełnie zrównane w stopniu akcencie. Monotonność tego powtórzenia podnosi jeszcze powtórzenie trzeciego czynnika, pauz głównych. Po słowie „wdychaniem" — jako kończącym wiersz — następuje pauza antyprosodyczna, pomimo enjembement; następuje z tem większą konieczności, że — jakeśmy widzieli — słowo to, jako przywracające

zachwiany rytm stopy, z całą precyzją uwydatniając rym i arsę, musi tem samem stanowczo uwydatniać zakończenie wiersza. Ponieważ enjambement z natury rzeczy nieparzysta uwydatniać tej pauzy, zdaje się iż zamierzamy już jakoby na przerwanie tego słowa, to jest jego zgłoski akcentowanej, jakbyśmy chcieli z jednej strony zatrzymać się po niem, z drugiej przyczyć do niego zaraz następne. Po słowie „śmiertelnem" zatem wypada pauza, zaś przerwa enjambement, ażeby przyczyć się w ten sposób niejako do poprzedniego wiersza, drugi raz dla zachowania bezakcentowej średniówki. Zawzmocnione dem wrażenie monotonności rytmu i rozwlekania głosu przeciąga się dalej. Zamiast oczekiwanego w dem miejscu normalnego trocheja, arsy na czwartej zgłosce i średniówki po piątej, następuje jamb (u —), „trochejna odwrót," jakby przedrzeźniający rozwlekłą dykcję poprzedniego słowa, sam jeszcze rozwlekleszy z powodu dążności do zrównania trwania wszystkich trzech kroków z trzema krokami obrazu jarzyk amfibrachów i z powodu wyeliminowania średniówki zastępującej pauzę głosową przewleczeniem wymawiania.

Po tym jambie, stanowiącym jakgdyby wierzchołek onomatopei, powracają amfibrachy („spokojny zatrzeć"), * tak jak

poprzednie każden w jednem słowie zam„
knięty, wyraźnie uakcentowany, z jedno„
stajną monotonnością „słowo po słowie
ten lejące w rytm"; ten bezradiejący
nudy podziemnego gorlowca. Brak śród„
nówki, jednostajność akcentów, powtarzają
kadencyą ich wyraźnie spadającą; ch
kowica wiersza dobiegamy niemal
szeptem oddechu. — Przypomnijmy sobie
że ten sam ton w wierszu dorgim,
który z czasem jest zgrzytliwszy,
tak celna oba rytmy padają te szeptu„
wydechu, uświadamiając podziemności
zstępującego chodu tych obu wierszy.
Między nimi leży wiersz trzeci ma
najwyższe spiętrzenie głosu w dwóch
wersetnikach: „sam przyjdę — jak lew
legnę", spiętrzenie ten wyraziwszy
że poparte podstawioną pod nie
otwartą i jasną — i tu dwukrotnie
powtórzoną — samogłoską e („lew
legnę"). W ten sposób te trzy wiersze
związane są z sobą jakby w jedną
frazę wersetnikową, której akcent
przypada w postrzodku. Ten sam motyw
więc onomatopeiczny przenika
strofę, wiersz i zespół wierszy.

W wzbranym przez nas przy„
kładzie związek pomiędzy sytuacją
a wyobrażeniem i uczuciem jest
względnie dobry do wytłómaczenia.
Ale niezawsze tak łatwo. Rytm
jest jakby gestem duszy;

niezawsze umiemy dojść logicznie gestu nawet bardzo wyraźnego. – Akapitowi czy można zapomnieć że wiersz następujący na uzytowienie bardzo suggestywne?:

A duchu, który jak sprawiedliwy leży,
Różnyją/jak kwiat/– na świat/– cóż/rzeczy?

Ale dlaczego tu „rozwijanie coraz rzeczy" dziś odczuwamy w rytmie, że chcieli „byśmy niemal bezpośrednio stopie wiersza gestem dłoni w pięć różnych rozkładających się coraz rzeczy!? Rytmu nie wiersza zdaje się tu być analogicznie w rytmicznym geście; jest tu, możnaby powiedzieć, onomatopeja ruchu. A rytm ten nie suggeruje żadnym obrazem rozwijającego się kwiatu, ale gest, który my obrazowanie takie podkreśliliśmy opowiadaniu. Inaczej suggestywności tego rytmu przyjąć niepodobna... Ale poza jakie tu nieczulne asocyacyjne ogniwo przechodzi tu poddanie wrażenia!.. Otóż takie ogniwa bardzo często wyrzucają się z pod kontroli naszej świadomości!. Dlatego rytm działa często jako tajemnicza, nieustawicznie domówna w nas przyczyna wzruszeń.

Zresztą samego istnienia pewnego rytmicznego nie uświadamiamy sobie nieraz, albo pozostajemy w wątpliwości czy istnieje rzeczywiście objektywnie za-rzuciło danego wrażenia rytmicznego, czy nie podtrzymyliśmy czegoś sami z siebie

że czynnik podmiotowy ważną tu odgrywa rolę wskazuje przez przykład fizjologicznie stwierdzony fakt „wytrzymania subjektywnego," to jest łączenia w grupy rytmiczne całkiem sobie równych, w zupełnie jednakowych odległościach czasu następujących, więc nierytmicznych, tonów (n.p. metronomu), o ile tylko te odległości czasu nie są zbyt wielkiemi. Rytm subjektywny, jeśli jest słyszanym mimowolnie, bywa - jak dziś niektórzy badacze, Müller Schumann, Kiesow, najczęściej trochę inaczej, jednakże, jak zauważył Mach, zmienia się wedle indywidualności i usposobienia danej osoby. Rytm ten jednak może być dowolnie obranym, a jeśli się to raz stało nabiera łączności do trwania; trzeba pewnego wysiłku uwagi aby go zmienić. Wogóle raz podany rytm ma łączność do automatycznej reprodukcji. A z tego wynika, że zmiana rytmu wywierać musi szczególne psychiczne działanie. Mowa wiązana jest sugestywniejszą od niewiązanej nietylko dlatego że jest wytrzymana, cf. wyżej cytowany przykład z Jonhanisa), ale i dlatego że w niej wszelkie zmiany rytmiczne dość silnej są odczuwane, gdyż przeciwstawia się im opór automatyzmu psychicznego, dążącego do zachowania raz podanego rytmu. Człowiek idący szeroką drogą nie zauważy może nawet lekkiego tracenia z kroku, człowiek idący po kładce zauważy je z pewnością. Tak samo ma się rzecz z uwagą idącą po kładce rytmu.

Jak słowo w mowie wiązanej nabiera indywidualności, blasku, wyrazistości, bo przedstawia się jako rytmiczna konieczność, wraz z całą swoją dźwiękową wartością, podczas kiedy w mowie niewiązanej zaciera się, ginie, bledniе równocześnie jako dźwięk i jako znaczenie: tak samo ma się rzecz i z wierszem słów, z tonicznym mowy. Regularność tego tonu przejawiająca się w rytmicznym jednostajnym przez dominant wyrazistość każdego zwrotu, ~~każdego~~ odstąpienia od taktu. I dlatego to na podstawie czysto racjonalistycznej zbudowane teorye o powstaniu się mowy wiązanej, która wspiera i wyprzedza rozwój myśli, teorye bądźto głoszące bliskie jedynowładztwo prozy, (n.p. Bourdon), bądź dążące do stworzenia jakiejś dziwnej „rytmiki nierytmicznej" pozbawionej momentu regularności a mającej za cel wyłączny akcentowanie treściowego słów znaczenia, (Arno Holz), teorye te szwankują, nie licząc się z jednem: z tem że narzędziem myśli jest słowo, a słowo wchodzi w nas przez ucho. Logikę głuchoniemych narzucić one chcą tym, dla których mowa składa się - dzięki Bogu! - jeszcze z dźwięków, a nie ze znaków pisarskich.

Ta właściwość mowy wiązanej powoduje że takie środki suggestyjne jak onomatopeja przedmiotowa i podmiotowa w niej właściwie tylko pełne znajdują zastosowanie; tu one mogą być użyte w najsubtelniejszych nawet odcieniach. || Ale zmiana rytmu

nietylko służy przez onomatopeje do działania na wyobraźnię i na uczucie; ona bywa tudzież sama w sobie celem. Przez samo usłyszenie tonu nowy dodaje im wdzięku, wyrazu; nabiera on przez to pewnej żywości, pewnego wzruszeniowego zabarwienia. Wreście rytm podkreślać może słowa, wydatniać myśl, zwracać uwagę w pewnym dierundu. Np. w następujących wierszach przerzucenie śródmiódki (czy jeśli kto woli - uczynienia jej tylko potencyalną a ciągłe panowanie pauzie głosowej, co praktycznie jest tem samem!) podkreśla znaczenie drugiej połowy wiersza:

— Ani też myśli: że jest upominek
Dla ducha więdący jaki, / nad spoczynek.

— Umiłowaną odtąd / — i na wieki!

— Tę jedną smętną ranę / — że jej niema!

— Choćby aż w piekło wiodła / — pójdę za nią!

W siedmiu błogosławieństwach Rapsodu drugiego słowo „błogosławię" kończące za każdym razem strofę wyodrębniono jest ponadto zawsze rytmicznie, zajmując przez to właściwą wagę: lub znowu

(Cierpienia moje - - - - - - - - - -)
Powiem wyrokiś wypełniając wiecznie,
Które to na mnie / dzisiaj brzemię kładę..

Tutaj (w drugim wierszu) arsa główna przerzucona została ze zgłoski czwartej gdzie wypada

normalnie na trzecią i w ten sposób akcent treściowy należycie się usydatnia.

„Abym wyśpiewał „rzeczy przeminięte
I wielkie „chór świętych wojny święte

Tu wiersz ostatni zmienia rytm, wychodząc całkiem z normy: niema średniówki ani pierwszej osy normalnej. Ale cóżby się stało gdyby mu przywrócić jego ~~normalność~~ „poprawność"? Oto np. tak: I świętych „chór „wielkie wojny święte. Efekt jest widoczny. A więc: 1) zniknęło zaburzenie strofy, która stoi niby na miejscu i modlacyi, na charakter zapowiedzi, wstępu – i winna być wyraźnie odzieloną od następnej, zawierającej opowieść; 2) zniknęło osłabienie ciężaru i powagi słowa; 3) nacisk padający na wyrazy streszczające w sobie cały poemat, ulewa; u Słowackiego osłabiony zaś jest ten nacisk nietylko wystąpieniem rytmu z jego doli ale analogicznem uryfmicznieniem dwóch fraz rytmicznych (duchów świętych – wojny święte), dlaczego to analogię wzmacnia jeszcze powtórzenie wyrazu „święty." Po powtórzenie w tych samych pozycyach analogicznych fraz rytmicznych dalaby silniej usydatnia ten wyraz niż to na miejsce z przytoczonej parafrazie. A na tem wiele zależy: pierwsza strofa daje już przeczuć hieratyczny ton i powagę poematu.

Kto chce zdać sobie dokładnie sprawę z charakteru uryfmicznienia w Królu Duchu niech czyta dla porównania odtwory je.

tego z innych naszych poetów słynących wyrobieniem formy. Oto przekład Orlanda Szalonego" Felicyana Faleńskiego, lub „Pour passer le temps" Tetmajera. I tu i tam ostawy są bez zarzutu; u Faleńskiego nie wychodzą prawie nigdy z normy rytmicznej, możnaby powiedzieć że są „klasyczne," u Tetmajera rytm gnie się niekiedy jakby przez swawolę lub „nonszalancyę. Chłoń Faleńskiego lepiej uwydatnia przeciwieństwo sposobu rytmienia, jako trzymana stale w karbach normy, na Tetmajerze jednak właśnie można wydarać że swoboda a ekspresya rytmiczna to są rzeczy różne. Trudnoby tu znaleźć przykład na przystosowanie rytmu do myśli, wynaleźć suggestywną anomatopeę przedmiotową czy podmiotową, wskazać wydobycie wagi słów przez rytmienie. Chorejność rytmu jestto rodzajem dodiceryjnej igraszki, nadającej lekkość tokowi mowy. U obu poetów wiersz odpowiada zupełnie celowi; nie przeprowadzam też porównania dla zrobienia zarzutu; niemniej faktem pozostaje, że rytmika Króla ducha niema w poezyi naszej analogii, a nie zdarzyło mi się spotkać z analogią i w poezyach innojęzycznych. Nawet w Beniowskim expresyjny charakter rytmu nieject jeszcze zdecydowanego i wyrobionego; swoboda przytem ma niekiedy cechę zaniedbania i wzięcie rytmiczne nie pozostaje zawsze bez zarzutu. Zdaje się właśnie ogromna powaga Króla

Ducha karała ubrać go w szatę rytmiczną bez zdarzy, dla głębi uczucia posrudać jak najzgrabniejszego wyrazu, a myśli wyrażać z precyzyą monumentalną. I dążność tę znać w ciężkim trudzie tworzenia, w niezliczonych próbach i wariantach z których zresztą zaporne część tylko pozostała w spuściźnie poety. Beniowski ma pod względem formy wobec Króla Ducha znaczenie przygotowania. Igrzyska zrodziła w nim swobodę rytmiczną, tak jak może igrzyska zrodziła kiedyś poezyę; a jak z owej igrzyski pozostało narzędzie najwyższej modlitwy Ducha ludzkiego, tak i tu zdobyta forma podana pod jarzmo myśli stała się doskonałem tej myśli narzędziem, uszlachetniwszy się zresztą sama w sobie.

W poprzedniem przedstawieniu wskazałem głównejsze cele ekspresyi rytmicznej i zarazem system - daleki zresztą od wszelkiego systemizowania, co wymagałoby specyalnego studyum - raczej więc sposobem przykładu, środki, którymi się rytm expressyjny posługuje. O jednym jednak z tych środków technicznych chcę donieść parę uwag, gdyż zastosowanie go jego służy wielorakim celom a jest w wysokim stopniu charakterystyczne. Mam na myśli tempo dykcyi.

Czy istnieją jakie objektywne podstawy tempa? Niezawodnie. Tempo ogólne zawisło - prawda - od czytającego; można czytać prędko lub powolu, - ale też na tem nic nie zależy. Natomiast ustosunkowanie tempa pojedyńczych członów

rytmicznych, przyspieszenie, względnie spowolnienie, (a tylko to ustosunkowanie, ta zmienność mają znaczenie expresyjne), to ma objektywne podstawy rytmiczne. Na tę sprawę rzuca światło spostrzeżenie Brückego że przy standaryzacyjnem recytowaniu wiersza o stopie niekompletnowanej odległości akcentów rytmicznych zna. czone graficznie na valeu kymografiomu są sobie równe, czyli że w istocie rytmu leży dążność do zachowania jednakich odstępów czasu między „szczytami arsis". Jeśli więc między zgłoskami akcentowanemi leży większa liczba nieakcentowanych, następuje przyspieszenie, jeśli mniejsza, spowolnienie tempa. Bolton przy studjach nad rytmowaniem subjektywnem stwierdził że grupowanie podmiotowe dźwięków odbywa się w ten sposób, iż każda grupa ma trwanie stałe, wynoszące około jednej sekundy. Przy szybszem tempie słuchamy zatem w grupę więcej dźwięków, przy powolniejszem mniej. Zatem oprócz dążności do zrównania czasu odstępów rytmicznych, istnieje jeszcze dążność do zachowania pewnej absolutnej długości tych odstępów. Nie zamierzam się tu zatrzymywać zastanawiać nad przyczyną tego zjawiska, nad tem czy pozostaje ono w związku z długością oddechu lub pulsu jak chce Meerdo - lub czy polega na istnieniu „naturalnego przyodu uwagi" jak twierdzi Wundt i Bolton, czy wreszcie obie te przyczyny się łączą jak to czyni prawdopodobieństwo doświadczenia ... Chodzi mi o

wnioski dające się wysnuć z samego faktu. Niema słuszności Heermann (l. c.) twierdząc że spostrzeżenie Brückego nie wiele dowodzi, bo dokonane było na wierszach skandowanych, więc w nienaturalnych warunkach. Jeżeli przy swobodnej deklamacyi nie skanduje się, to jestto przełamaniem lub przyćmieniem rytmu; gdy jednak zostają wyraźni wzorcu rytmicznych to objaśnić je można tylko rekonstruując ich całość. Zresztą przełamywanie rytmu w swobodnej deklamacyi nie odbywa się, ani się nie powinno odbywać tak radykalnie jak to sobie Heermann zdaje wyobrażać. W należycie bowiem zbudowanym utworze poetyckim rytm nie idzie swoją, a treść swoją drogą, ale stoją sobie wzajemnie. Nie dzieje się to co prawda przy zachowaniu zasady rytmu śpiewnego, ale jeżeli gdzie, to tu właśnie zatracanie rytmu w deklamacyi byłoby zupełnie przeciwne formalnej tendencyi utworu. Wogóle zamaskowanie rytmiczności leży w charakterze deklamacyi ~~aktorskiej~~. ~~amatorskiej~~. Ale to nie jest wcale wzór i ideał deklamacyi. Pozostaje to w związku z naturalizmem będącym hasłem na współczesnej scenie. W szczególności zastosowanie do Króla ducha deklamacyi tego rodzaju daje rezultat ~~bardzo~~ fatalny. Ginie właściwa kadencya oktawy, zaciera się charakter rapsodu, który przemienia się w dramatyczne opowiadanie - a jedno takie w „Kulissenreisserei." nie zostaje

nie z ogromnej, hieratycznej powagi, nie z anamnetycznego omglenia. Autor przyzwyczajony jest przedstawiać to co mówi, odnosi wszystko do chwili obecnej; nie zna tonu wspominania rzeczy minionych. – Ale – powracam do przerwanego wątku. Nieraleźnie od doświadczeń Brücke'go zwyczajna obserwacya przedstawia że wrażenie rytmiczne zależy w wysokim stopniu od zachowania równej ~~odległości~~ długości trwania poszczególnych ogniw rytmicznych, że równość ta zachowaną być może w jakiemś ogniwie ale wtedy rytmiczne wrażenie utrzymuje się tylko przez wyrównanie między ogniwami wyższego rzędu, frazami rytmicznemi, wierszami etc. Łączność do wyrównania objawia się w przyspieszeniu względnie uporalnieniu mowy. Zresztą wypada wziąć pod uwagę i ten fakt że ~~[illegible]~~ niewątpliwy zdaje się związek między akcentem, a długością zgłoski; zgłoska akcentowana jest długą, albo może akcent wprowadza pauzę po niej, co pod względem rytmicznym wychodzi na jedno. Z tego wynika zatem, że cezury powrót zgłosek akcentowanych uporalnia tempo, zbieg zaś liczniejszych zgłosek nieakcentowanych przeciwnie zmusza głos do przyspieszenia dla oparcia się o akcent. Jednakowoż przyspieszenie lub uporalnienie daje się ocenić dopiero przez kontrast najwyraźniej zaś wtedy gdy treść schodzi się niejako z dogodnemi dla niej stopniami

dami rytmicznemi, gdy przyspieszone lub uporalnione tempo dogadza potrzebie expresji treściowej. Wtedy wyczuwamy zmienione tempo jednego już nawet wyrazu i jest on nam jak gdyby z duszy wyjęty - w tempie nawet zgodny z tem co ma oddać.

W wierszu:

Nadenna ziemia porusrona grzmiada

wyrazowi porusrona odpowiada „porusrenie" rytmu. Kontrast w b[illegible] dwóch połów wiersza i powtórzenie trytrotne tej samej stopy w połowie drugiej, wreszta uporalnienie tempa, które dopomaga tu wybornie expresji treściowej:

Zbalsamowana‖, wiecznem zdjęta spaniem...

Charakterystycznem jest wzięcie efektu wynikającego z ~~efektu~~ opóźnienia arsy głównej i średniówki a zarazem położenia arsy bezpośrednio przed średniówką.

Z tym listem zredam ciebie na wyladzie

Brzegu, o który grzmi‖ ogniste morze.

Przyspieszenie głosu dążącego do oparcia się o uzmiętę mu z normalnej pozycji o dwa kroki akcent główny (na 6 tej) jest tak wyraźne że powoduje utratę akcentu gramatycznego w słowie „który", tak że ono staje się prodlitycznem. Akcent zaś na „grzmi" nasila się bardzo skutkiem nagłego przerwania przyspieszonego tempa przez średniówkę. Pauza przewleka się, a głos na reszcie wiersza słabnie i uporalnia tempo. Jestto efekt prędkości

niezrównanej. Zupełnie podobny i jeszcze suggestywniejszy znajduje się w zapowiedzi Rzepichy:

Sen tadi rzucę i czar tadi zrobię
Że nawet duchy drzew | zastygną w borze!

I tu słowo duchy brzmi proklitycznie, na słowie „drzew" natomiast nasila się akcent. Różnica jest ta, że silnie zaaccentowane zakończenie samogłosowe słowa „grzmi" schodząc się ze śródniówką - wydłuża się; nie słyszymy pauzy ale przedłużenie samogłoski, które nadaje odmienny charakter akcentowi, do czego przyczynia się hiatus skutkiem następstwa bezpośredniego samogłoski „o" słowa ogniste. Tworzy to niemal onomatopeję przewlekłego grzmotu morza. W drugim z cytowanych wierszy akcent na słowie „Drzew" ma charakter odmienny; jest krótki, urwany, jak brzyd. Następujące słowo charakteryzujące się spółgłosdami syczącemi; pauza, która daje się tu czuć wyraźnie jako przerwa, a nie jako echo ostatniego brzmienia, przyciszenie głosu i uspokojenie tempa po niej, dają niezmiernie suggestywny wyraz słowu „zastygną"; zdaje się ono owo zastyganie suggerować samem tempem, przyciszeniem i barwą dźwięku. W wierszu:

„Nad nią dźwięk - || Duchów | girlanda | słowicza...

pauza po zgłosce trzeciej zastępuje miejsce normalnej śródniówki. Trzy pierwsze słowa można wprawdzie włożyć w schemat kretyka (– ∪ –) lub anapestu (∪ ∪ –), niemniej ocze-kiwanie normalnego rytmu dążącego do

średniówki normalnej po zgłosce piątej sprawia, że słyszymy najpierw trochej (–∪) a potem – zawiedzeni zostajemy w nadziei spotkania amfibracha (z proklitycznem przyćmieniem słowa dźwięk). Bo na słowo „dźwięk" musi padać treściowy akcent, do czego rzadko zmierzała następująca po niem pauza. I wynika efekt tem, że słowo to samo dla siebie jakoby stanowi stopę – a przez to naturalnie przedłuża się – i „dźwięczy" jak pogłos uderzonego młotem dzwonu. || Jakie bogactwo efektów rytmicznych można pomieścić w paru wierszach, tego klasycznym przykładem jest strofa XXXIV drugiej pieśni rapsodu o Popiołu. Podczas gdy analizowania wyżej przeremnie strofa XXXVII tejże pieśni (ustęp z lamentu Rytygiera) na efekta przeważnie onomatopeiczne a ich głównym środkiem technicznym jest monotonność stopy i upowolnienie tempa, tutaj przyspieszenie tempa, wybuchy akcentów, dają mowie ton wzruszeniowy, szalonego, chwilami oddech zapierającego gniewu. Wiersze te brzmią jak szturm halnego wiatru.

A cóż dopiero! gdy ja groźne lice
Odbrzyem, z hetmu spojrzałem surowo
I pożądawszy | miecz mój | w błyskawicę
Cisnąłem | jego kawałki nad | głową.
Nadymną | dzika | mrok złoty || i świecę
Miecza || – nad kitą | moją | purpurową,
Jak zawiązucha || olimpijska || wzlaty:
Mój duch || – na hetmie stanął || w ogniach cały.

Dwa pierwsze wiersze są normalne i mają tempo zwyczajne. Zamieszkanie rytmu pogrąża się i rośnie w wierszu trzecim i czwartym. W trzecim stopa przerwała („mierz swój") między dwoma przystieszeniami, w czwartym wypada średniówka z normalnego miejsca a przeciwnie na miejscu jej, na miejscu antropaformicznego przestanku, słyszymy przystieszenie („jego dawaćki"). Te dwa wiersze mają charakter interjekcyjny piętrzącego się zniecierpliwienia.

— W wierszu piątym średniówka normalna po piątej zgłosce istnieje wprawdzie potencjalnie, ale faktycznie minna jej i tutaj, dlatego że przestanek zrównoważony zostaje i zatarty bezpośrednio następującemi dwoma zgłoskami akcentowanemi (wrod złoty) które słyszy się jako długie, a rytm następujący po owej potencjalnej średniówce nie spada. Naturalny przestanek następuje dopiero po słowie „złoty". To chwilowe uspokojenie rytmu i utrzymanie go na wysokości akcentów robi wrażenie jak gdyby wzniesienia oddechu, jak gdyby napreżenia przed wybuchem. Dwa następujące słowa („świecě - miecrą") wydają się nieco znowu tempo żywsze przez kontrast ze stopą poprzednią. Zbudowane są rytmicznie jednako, co uwydatnia się jeszcze przez to że mają oba wydatny akcent na odpowiadających sobie zgłoskach: na pierwszej pada normalna arsa główna, na drugiem tworzy się arsa skutkiem następującej pauzy

która zastępuje zatraconą zupełnie w tym (szóstym) wierszu średniówkę. A przytem - pomimo enjembement - wchodzi między słowa mały przestanek antrakofonetyczny, zawarundowany końcem wiersza. Wywołuje to urytmicznie wrażenie jak gdyby dwóch fal wybuchowych, dwóch błysnięć! Przytem zdaje mi się że zachwianie ekonomii rytmicznej oddechu nadaje szczególną barwę wzruszeniowa temu rytmowi. Opóźnienie pauzy średniówkowej w wierszu piątym i przytrzymanie głosu na wysokości akcentów natężia pierwszą (pierściową) połowę wydechu. Wydech przeponowo brzuszny przypada na słowo ostatnie piątego - i połączone przez enjembement - pierwsze szóstego wiersza. Cały wydech jest silnie przedłużony; ostatnie słowa szutkiem samego urytmicznia swego i szutkiem tego że wymówione są resztką natężonego wydechu - są jakby wyrzucone w zadyszce; efekt zapierającego oddech gniewu. Następuje pauza - dla uzupełnienia oddechu. Pauza ta, w połączeniu z enjembement i poprzedniem zaburzeniem ekonomii oddechu (będącej w związku fizyologicznym z rytmem normalnym), zastępuje w zupełności średniówkę. Straciliśmy bowiem tadt normalny - i nie czujemy tu już wcale antropofonicznej konieczności przestanku po zgłosce piątej. Głos więc po tej pauzie

stojącej już po drugiej zgłosce („miecza"), bierzy bez przestanku aż do końca wiersza a - wbrew normie - na drugą połowę wiersza (z głosek 3-11) przypada pierwsza połowa wydechu. Głos więc, zamiast spadać, spiętrza się a w dodatku przyspiesza, i to przyspiesza coraz bardziej („purpurową"). Żała głosu zdaje się nabrzmiewać, podnosić a pierś natęża się aby wydech dotrzymać do końca. Czujemy że musi nastąpić rozwiązanie oddechu, wybuch. Następuje on w wierszu siódmym, w dwóch wyrzutach, w dwóch niby jednado rytmicznych szturmach wichru: „jad zwierzucha-olimpijczyka", po których słowo „wtaly" - upozwalniając się z tempie bierze najsilniejszy akcent. Ostatni wiersz rozpada się na trzy człony; średniówka nie dzieli go na dwoje, ma on dwie równorzędne pauzy głosowe. Znad pisarski pauzy po słowach „mój duch" położył sam poeta, co usuwa wszelką wątpliwość co do rytmicznej intencji. Wiersz ten wyzwala głos w trzech skrzydłach, tempem ciężko pracującej piersi, której wysiłek lub wzruszenie nowe, rytmicznie podnoszącą się wzburzoną krwi falą - oddech zapiera.

Zagłębiając się szczegółową analizą w ten przedziwny kunszt wiersza, któremu niemam równego, spostrzeżemy, że wrażenie nie opiera się tu na rytmice samej. Kombinacja zgłosek słabych i silnych (~~krótkich i długich~~), przedtakt, pauzy średniówki, rozstrzeliwa pauz i akcentów ~~głównych~~, to wszystko nie wyczerpuje

jeszcze dźwiękowych efektów. Boć też rytm jest tylko odtwórczem i wyrazem trwania i siły dźwięków, zatem ich stosunków wyrażających się miarą ilościową: nieobjęte nim, są stosunki jakościowe, które określamy nazwą barwy dźwięku. Barwa zresztą dźwięku niejest i dla rytmu samego obojętną. Powróćmy oto jeszcze np. do przedstatniego wiersza dopiero co rozbieranego ustępu. Czy nie czujemy że akcenta postępujące nasilają się coraz bardziej. Akcent na słowie „olimpijska" jest - lub wydaje nam się być - silniejszym, niż na słowie „zawiercha"; na słowie „wita ty" akcent da się wrażadnić ze stosunków rytmicznych: stoi on na miejscu arsy głównej i na stopie o jednej tylko zgłosce thesisowej (trochej), przez co, dla wyróżnienia z poprzedniemi stopami, zgłoska akcentowana „wita" przedłuża się, a więc nasila. Ale dla akcentu słowa „olimpijska" nieznajdujemy takich wrażadnień. Zdaje mi się jednak że nietrudno spostrzec, iż tu na wrażenie siły dźwięku wpływa jego barwa; głoska i brzmi - lub wydaje się brzmieć - silniej, niż głoska u.

Dla wyjaśnienia tego sięgnijmy nieco głębiej.

Liczne doświadczenia, jak np. Wheatstone'a, Tyndalla, Müllera, Helmholtza, stwierdziły, że barwa dźwiękowa samogłosek zależy od współbrzmienia stałych tonów pobocznych, tzw. górnych, w jakimś dalszym tonie zasadniczym samogłoska wymówiona by nie była. Stąd pochodzi związek jednych

samogłosek z tonami niskiemi, i innych z wysokiemi. Przy u tonem górnym jest e, i ma dwa tony górne: słabe f i wybitne d. Z tego wynika że u ma powinowactwo z tonami niskiemi, i z wysokiemi.

Z drugiej strony znów nasilenie tonu w mowie zazwyczaj go podnosi. Istnieje więc związek między siłą tonu i jego wysokością. To też czy że na podstawie tego związku asocyujemy ~~przez się~~ we wspomnieniu natężenie i wysokość, czy że samo przez się podniesienie tonu czyni go wyraźniejszym, często w mowie potocznej, gdy nie chcemy głosu natężać, „mówić głośniej", nazywamy akcentu samem podniesieniem. Otóż w omawianym wypadku wysokość oznacza nasilenie akcentu. Gdzie jednakże sam akcent natężenia jest silny, tam nie samogłoska o wysokich tonach górnych jest najodpowiedniejszą do uwydatnienia go, ale te samogłoski raczej, które wymawiają się ustami otwartemi, w pierwszym rzędzie a (jak w słowie „wstały", rozbieranego tu wiersza), potem e, wreszcie o. Do tych uwag trzeba jeszcze dodać to co tak pięknie wydarł w książce swojej Allcardo: że właściwa wartość dźwięków samogłosek zawisła od ich pozycji, zaakcentowanej nastąpi. Sądzi on że odróżnić wypada najmniej pięć stopni „otwartości pozycyjnych" i że akcenta główne dojaśnieć się winny z samogłoskami czwartego i piątego

przyczynnego stopnia. (W słowie „olimpijska" akcentowane i na właśnie tak wysoki stopień otwartości przyczynnej.

Takie są związki barwy dźwięku z akcentem więc i z rytmiką. Ale barwę dźwięku rozpatrzeć nam jeszcze wypada w jej samoistnej roli.

Że onomatopeja może tak jak na rytmie polegać także i na barwie, o tem mówiłem już. A. p. owo „i brzęk ~~[illegible]~~ – i stukot – i szabel zgrzyty." I tu jednak jak przy onomatopei rytmicznej, mogą być bliższe albo dalsze asocyacyjne związki między wyobrażeniem podłożonem a jego dźwiękowym odpowiednikiem. Asocyacya bywa niekiedy tak luźna, że pozostaje tylko zabarwienie wyobrażenia pewnym tonem uczuciowym a przyczyna wymyka się często z pod świadomości. Tego rodzaju zabarwienie nieraz zwarta nawet na onomatopeiczną podstawę. Niekiedy sam charakter dźwięku miły lub ostry, łagodny lub surowy, miękki lub twardy, stanowi odpowiedni dźwiękowy wyobrażenia innej treści, nierależny ale równoległy, z treścią tą zestrojony i podnoszący przez to suggestyjność mowy. Sądzę że dzieły oderuje to w następującej strofie: Mówi Piast do aniołów:

-- Nie bójcie się, wyście nie z ziemi
lecz duchami jesteście święcemi.

Świadczą mi wasze śpiewane powieście,
Opisywane przez was ludów wieńce,
Że Aniołami złotemi jesteście,
Którzyście przyszli od słońca jak zjawieńce.
Pozwólcie że tu dażę przyjść niewieście
A przez was żonę i dziatki poświęcę...

~~Wrażenie~~

Wrażenie polega tu na odpowiadającej treści dziwnej miękkości dźwięku, podniesionej przez powtórzenie i przez to że przypada on na słowa rymowane, zatem w pozycyach szczególnie podkreślonych. Efekt czysto eufoniczny. Onomatopeiczną tendencyę natomiast zdaje się mieć zwrot w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym: „~~Brud porósł trawą~~

„Brud porósł trawą, nikt - tylko kaledy
Przejdą czasami te zielone szedi."

W tych nagromadzonych k słyszę głuche stukotanie kul drewnianych o brud pustych ulic. Zdaje mi się że tu potrzeba tego drewnianego, martwego stukotu wywołała nawet wzięcie całego obrazu; boć sam przez się obraz kaleć przechodzących pozieleniałe brudu wydletego miasta nie dodaje grozy opustoszenie. Czy jednak to samo słyszy każden czytelnik? Nie wiem. Przynajmniej nie każdy zdaje sobie z tego sprawę. Ale sądzę że nasza próba wystarczy dla stwierdzenia wrażenia ustającego. Oto czy widzi kto tutaj kaleką innego jak o kuli? Dlaczego? Wszakże kaleką może być ślepiec lub człowiek po-

zbawiony redi? Oto właśnie dlatego że owe daledi w wierszu tym widzimy-uchom. Jestto w każdym razie wypadek subtelny i skomplikowany. Dźwięk bowiem już nie idzie tylko za obrazem ale konsepcyę samego obrazu normuje; kojarząc się z obrazem wyobrażenie dźwiękowe ustala dopiero treść obrazu. Dowód to że rola barwy dźwięku nie ogranicza się do samego tylko onomatopeicznego akcentowania wyobrażeń, i nie jest tak prostą jakby się zdawało. Jeszcze subtelniejszy wypadek przedstawia ostatni wiersz lamentu Popiela w rapsodzie 1szym:

Gdy góry będą swoje ognie ziónąć
drozom się dam zgryźć - i ogniom pochłonąć!

Dwa człony tego wiersza ujawniają wybitny dźwiękowy kontrast. W pierwszym wybija się głoska r, którą dlatego może tak wyraźnie słyszymy, że ma ona tu podmiotowo onomatopeiczny charakter, gdyż nerv dosiadczenie ze chcąc oddać wrażenie wielkiego mrozu interjekcyjnie głoskę tę w słowie „mróz" akcentujemy, a nawet powielamy. Jaka jest tego przyczyna to obojętne. Prócz tego wysoką wartość ucznciową ma dźwiękowy charakter słowa „zgryźć". Najprzód owo r wybija się tu bardzo silnie przez pozycyę tem więcej że stoi na arsie głośnej, a następnie szczególną barwę dźwiękową nadaje słowu właściwy zbieg spółgłosek w połączeniu zwłaszcza z

„ciemną" samogłoską y. W dodatku wyraz „zgryźć" sam dla siebie jest onomatopeicznym, między nim więc a wyrazem „mrozom" istnieje jakoby wzajemność onomatopeicznej usługi, przez co dźwiękowy efekt sumuje się. Dla niczego innego chyba jak właśnie dla tej odpowiedniości brzmienia wydaje się nam wyraz „zgryźć" tak doskonale określać niszczące działanie mrozu. Podczas kiedy temu pierwszemu członowi wiersza nadaje charakter głosek r, nagromadzenie spółgłosek w wyrazie na który pada arsa, i ciemne y tej arsy, to człon drugi nalany jest cały jasnem i otwartem brzmieniem samogłoskowem o. Właściwie niema tu żadnej onomatopei, a jednak przez przystosowanie charakterystycznego dla słowa „ogień" brzmienia o, tworzy się quasi-onomatopeja, ze skutkiem podniesienia kontrastu ognia do mrozu. O ten zaś kontrast tu właśnie chodzi - i ma on bardzo głębokie znaczenie uczuciowe. Jeśli upamiętamiemy sobie całą treść owego lamentu Popiela, to spostrzeżemy że charakteryzuje się on przerzucaniem się z uczucia gryzącego smutku w wybuchy rozpaczliwego żalu. Jak to jest właściwem stawaniem uczucia to znajdziemy w strofie XL ostatecznie wyraz w obrazie nastrojowym, obrazie owej wyspy Islandii, zamrożonej, czerwonej

ogniami siedmiu wulkanów, ogromnej hydrom morza. Ta dwoistość bolu, podobnego fali, która gdy się cofa, z jękiem otwiera czarną żałobę swego wnętrza, gdy uderza o brzeg wyrzuca z rykiem pod niebo białe pianę gniewu, – ta dwoistość streszcza się w tym ostatnim wierszu i znajduje swój ~~wyraz~~ nieporównany wyraz w kontrastie dźwiękowym. Zdaje mi się że gra tu ~~nadto~~ rolę uczuciową wartość słowa „zgryźć" – które asocyacyjnie przywołuje na pamięć słowo „zgryzota". Słowo to zaś właśnie jest charakterystyczne dla określenia jednego z ogniw owego dwoistego nastroju – „gryzącego" bolu – w przeciwstawieniu do wybuchu szału który charakteryzuje pojęciowe znaczenie słowa „ognium". Dźwiękowe wartości otwartych o. Dźwiękowe wartości słów jeszcze w inny sposób mogą być zużytkowane. Każde słowo mieści w sobie pierwiastek pojęciowy i dźwiękowy. Otóż dwa te pierwiastki przez takie zespolenie kojarzą się w umyśle naszym – tak że dźwięk dla danego słowa charakterystyczny wywołuje w nas przypomnienie odpowiadającego temu słowu pojęcia. Fechner sądził że tak zwane barwne słyszenie pewnych samogłosek stoi w związku asocyacyjnym z narwami barw, mieszczącemi w sobie te właśnie samogłoski. A jakkolwiek sprawy „sły-

zenia ~~kolorowego~~ kolorowego" ta hypoteza nie objaśnia dostatecznie, to przecież mieści w sobie trafne spostrzeżenie owego kojarzenia dźwięku z pojęciem. Poza samym faktem że pewien dźwięk służy do określenia (lub gra wybitną rolę w określeniu) pewnego pojęcia, przybiera on jakoby wtórnie w pewnej mierze quasi-onomatopeiczny charakter. Dlatego może być użyty na wzór onomatopei, a mianowicie zaakcentowany i podniesiony przez powtórzenie, przez co wyzwala się związane z nim pojęcie. W ten sposób powstają aliteracya - względnie asonancya - które z jednej strony urządzamiają słowa z ich znaczeniem, z drugiej zaś (przez upodobnienie dźwięku) pobudzają kojarzenie pojęciowej treści dwóch słów. I mogą być w ten sposób wywołane czasem skojarzenia bardzo subtelne, na pół świadome, nie dające się wprost i ściśle pojęciowo określić, skojarzenia jakoby muzycznej natury, pozostające w sferze tonu uczuciowego.

Za nią daleko lipa rozochata
I pola które par owija bratny
Daleko święta i świecąca chata..

Przez zestawienie słów święty i świecący spowinowaconych dźwiękowo - chatę widzimy dwadzieścia jakoby świętą i dwadzieścia świecącą. Łatwo to sprawdzić zastępując kolejno to jedno to drugie słowo jakiem innem. Każde

z nich bez drugiego dźwiękowo - a zarazem i pojęciowo zgaśnie. A tadre widocznym jest reflex asocyacyjny rzucony przez daide ze słów na drugie co niemiałoby miejsca bez dźwiękowego probudzenia tej asocyacyi. Ten sam efekt użyty jest jeszcze raz:

a mgły całe w świętych łzieach.

W zwrocie „bledsza bielą od miesiąca" niezawodnie aliteracya daleko silniej podkreśla obraz niż by to było możliwem przez dobór słów tylko pojęciowo odpowiednich. Podkreślenia przez powtórzenie dźwięków, czasem i słów są często u Słowackiego. n. p.

Potem na jakąś straszną myśl napadła
Na straszną przyszła straszną godzinę...

... Słzy nieszczęną różą

Na zgryzotę
I na trapienie serca i zgrzytanie.

— Przed nią mgła, wicher, potępienie, strata,
Los niedzowny i czas nieprzewrotny..

Tutaj to podwójnie nie - daje efekt wielkiej siły, spotęgowany zupełnem zrównoważeniem wystąpienia obu połów wiersza. Zauważyć przytem trzeba że w słowie „niedzowny" zwyczajnie nie akcentujemy przecenia, bo wyraz twierdzący „odzowny" wyszedł z użycia. Przecenie to ujawnia nam się dopiero przy zestawieniu ze słowem „nieprzewrotny." I wtedy

imą przybiera uczuciową barwę słowo „niezrozumiały". Przez uświadomienie swego archaicznego pierwiastku (od zrozać = wołać) nabiera pełnego groźnej powagi archaicznego charakteru. Środkami dźwiękowemi widzeczoną została dusza słowa.

×

Jest sprawą sporną czy obok pojęciowych i dźwiękowych, odróżniać wypada trzecie, uczuciowe słów wartości. Istotnie obok pojęcia i dźwięku nic trzeciego w słowie zdaje się tkwić niemoże. A jednak sądzę że o uczuciowych wartościach mówić wolno. Bo chociaż może barwa uczuciowa nie tkwi w słowie samem jako składnik odrębny, to przecież z nas na słowo spływa jak światło - i barwi je. A słowo samo w nas te barwy budzi - działając czy pojęciową treścią czy brzmieniem, czy właściwą kombinacyą tych dwóch elementów, ale działając także i w inny jeszcze, nie tak bezpośredni i prosty sposób. Często bowiem niemożna dojść przyczyny, dlaczego dwa słowa zupełnie to samo - zdaje się znaczące, odmiennie zupełnie odczuwamy. Zależeć to może od drugiego elementu, od dźwięku, prawda. Ale dzieje się to samo i tam, gdzie dźwiękowa wartość jest nam sama przez się widocznie obojętną. I to prawda, że niekiedy można do odcień uczuciowy sprowadzić do pewnego, na razie nie zrównoważonego, odcienia w znaczeniu. Ale ten

odcień w znaczeniu bodaj że już jest wtórny, że wyrosły został właśnie ową uczuciową barwą. Zresztą często i tego odcienia dopatrzeć trudno. Dlaczego niewiasta, kobieta, podwika, znaczy to samo – a i nie to samo? – Dlaczego płakać, łzy wylewać, lać łzy, beczeć, marać się – oznaczają jedno a znaczą nie jedno? Dlaczego nam zamrzeć się wolno tylko w „morzu" a słońcu w „oceanie?" – Dlaczego harfiarze czesi na naszych dziedzińcach grają na harfach, ale nie „uderzają w struny harfy"? – Dlaczego są ludzie co wstydzą się świni a nie sobie nie robią z bezrogiej? – Dlaczego są wyrazy które uchodzą tylko po francusku a inne które wydają się coś znaczyć tylko po niemiecku? – Tysiące takich „Dlaczego?" – Jedne słowa są przystojne, drugie nieprzystojne – jedne poetyczne, drugie prozaiczne, – jedne podniosłe i poważne, inne pospolite i gminne, a przecież mają wyrażać to samo. Odmienną jest tylko ich barwa uczuciowa. W czemkolwiek leży jej przyczyna, czy jest jawną czy ukrytą, to faktu samego nie zmienia. Najczęściej pochodzi barwa uczuciowa słów z czepiających się ich, nalecianych z rozmaitych dziedzin, ich asocyacyjnych. Z tąd też wynika, że przez pomieszanie pewnych stron budzących te cechy, można rzucić na słowa barwę uczuciową albo ją przygasić ożywić. Przypominam i to co powiedziałem o podniesieniu wagi słów przez formę rytmiczną. Poezya dla której tak ważne są uczucia

słów wartości, ma także szczególną władzę ich wydobycia.
Mówiąc o obrazowaniu Sprawiedliwego, stwierdziliśmy nadzwyczajną ruchliwość asocyacyjną jego wyobraźni. Obraz wywołuje obraz i staje obok niego albo nawet zdaje się przeświecać przez pierwszy, jakby ów malowany był na szkle. Ztąd owa żywość, zmienność barw, owe porównania tak śmiałe, metafory kojarzące tak odległe ogniwa. Ta sama zdolność kojarzenia rzuca poezję na słowa barwy nerwowe. Pochodzenie ich usuwa się niekiedy tak z pod jego świadomości że zdawnyu on jest tę drogę słów wyprowadzać z jakichś mistycznych pierwiastków, jak wynika ze strof następujących:

-- Któżby nie zajrzawszy
W Krainy ducha, wiedział: co to znaczy
Że jednych słów jest dolor w oczach otwarty,
Inne jakoby z łez wite przez łzawy,
A drugie - całą woń swoją wydawszy,
Gdy przyjdą Wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rzesz kładną się kolumnę
Bezwładne - ciche - jako trupy w trumnę?

Więc kiedy trzeba to ci w ludzi usta
Duchowie kładą żyjące wyrazy:
Czasem się jako błyskawica pusta,
Monumentalne rumieniąca głazy...
Czasami niańda małe dziecko kusta
A w pieśni boże nam duszę rozgazy,
A sama nieraz, jakie w pierś dziecinę
Wrzuciła ziarno - aż zeń wyjdą czyny...
(Q.V P.1. of 28.29.)

Metafory personifikujące wykłada poeta z zasadniczej swojej myśli mistycznej, sądząc że dzięki w nich świadomość że duch niewiadomy niegdyś w tworach niższych, w kształtach nawet natury nieożywionej. „Więc piersi róż, więc włosy palm, więc głowa kolumny ..." Język jest mu księgą świętą, w której złożone są tajemnice prawd boskich. „Poeci są - odgrzebywaczami słów duchów ... a słowa te do wymowy wyjęte mają potęgę rewelacyjną, tj. dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu ..." Owo tajne wspomnienie to zresztą doskonałe określenie tego właśnie, co nazwiemy barwą uczuciową słów. W istocie uświadomienie jej przychodzi do nas jak jakieś wspomnienie którego początków niepamiętamy; zdaje nam się że przez słowo przebrzmiewa jakieś echo odległe: - wrażenie wywołane zbiegiem asocyacyj poza progiem świadomości leżących podobnym promieniom idącym przez próżnię rozbłyskujących dopiero uczuciową barwą na słowie.

— Są też jednak i wypadki prostsze gdzie ogniwa asocyacyjne leżą na wierzchu. Kilka razy wymienia Słowacki imiona własne, z których asocyacje rzeźniające się źródłosłowa lub dźwięku pobudzają jego wyobraźnię lub zdają mu się mieć ukryte głębsze znaczenie. W tych wypadkach charakterystyczną jest tylko konieczność z jaką mu się te skojarzenia narzucają i żywość wywołanych niemi obrazów. Rytygier - jest mu rycerzem - tygrysem, Popiel - synem pasiołów, Jadwiga - tą, która jad widzi,

Bolesława - ochrzczono bolem ojca, którego boli sława stracona. Podobieństwo nazwy Niemen do słowa „niemy" budziło w nim myśl, że jest to polska nazwa Styksu, którego wodę pijąc duchy gubiły „wszelką ludzką miana". Mały Julek niegdyś pisał poemat o Wallasie, dlatego tylko że mu to narzucało się w sobie stworzyć siłę ogromną, oznaczając rycerza, który wał lasy! Nazwa góry Zober spodobała się Pszie bo była „straszną". My nie umiemy już jej czuć inaczej - opętani przez poetę - ale zdaje się że sama w sobie nazwa ta nie niema strasznego. W pozostałym wywodu dyspozycyi do Króla Ducha brzmi ona Zauber-góra; oto źródło pierwotne uroczej jej barwy! O potoku Łabędź pod Kijowem mówi poeta:

~~ze~~ - „potok dziwną jakąś tajemnicą
Nazwan Łabędzim - w myślach był dziecię"

Na chłopcu Bolesławie matka wymusza straszną przysięgę wyrazami, z których on nie rozumie żadnego, ale jeden z nich choć nie pojęty, patrzy na niego przecież okropnemi oczyma i przejmuje dreszczem: wyraz „złota sława!"

W jednym wierszu drukowanym w wydaniu pośmiertnem
trzy nazwiska Zaleskiego, Goszczyńskiego i Siemieńskiego (?) parafrazuje Słowacki w ten sposób: „jeden zaleśne echa wysłuchał, - Drugi był który ugasnął natchnienie, - trzeci był pstrzeczków siemieniem."

Kto wie - choć na to niema żadnego dowodu - czy nie przechodziło mu przez myśl kojarzenie własnego nazwiska ze Słowem, pojęciem centralnem jego mistyki. Wtedy jako król Duch rozumiał się być Słowem narodu - i - zaprawdę - dziwny traf przypadku! - on jest tym, który dał narodowi narzędzie „słowa" najwyższej doskonałości:

Gdy zechce dociąć, ja mu dam tabędzie
Głosy, żeby miłość swoją śpiewał.
Kiedy kłać zechce, przezemnie kłać będzie!..

X

Spotkać się można niekiedy ze zdaniem że u Słowackiego zjawisko pojawia się zjawisko tak zwanego „barwnego słyszenia" kwestyi tej przeto muszę poświęcić parę słów. „Barwne słyszenie", (l'audition colorée pseudochromaesterya) polega na połączeniu ze słyszeniem pewnych dźwięków stałych wrażeń barwnych. Zjawisko to obserwowali niejednokrotnie w naszych czasach fizyologowie, jako anomalię występującą u pewnych osób. Tłómaczenia są sprzeczne. Jedni widzą w słuchu kolorowym rzeczywiste sprzężenie wrażeń słuchowych z optycznemi, polegające bądźto na atawizmie, gdyż na niższym szczeblu rozwoju, te same, nie zróżniczkowane jeszcze centra nerwowe, przerabiały podniety rozmaitego rodzaju), bądź na korespondencyi bocznych dróg nerwowych, przez co podniety działające na

na jeden z zmysł mogłyby przenosić się na drogi nerwowe drugiego). Inni sądzą że słuch kolorowy jest tylko pseudowrażeniem, które polega na nieświadomej, automatycznej asocyacji idej; że zatem dodatkowe wrażenie optyczne wywołane dźwiękiem przychodzi nie z zewnątrz, ale z wewnątrz od centrów nerwowych, czyli że jest „wyobrażeniem", branem przez daną osobę tylko z powodu nieświadomie na sobie przez nią asocyacji, za bezpośredni skutek zewnętrznej podniety. Prawdopodobnie ostatnie zdanie jest słusznem; gdyby nawet wykryto że słuch kolorowy na ataviźmie lub korespondencyi zmysłów rzeczywiście polegać może, to i tak zdanie to obalonem nie będzie, bo niewątpliwą jest rzeczą że asocyacye tego rodzaju istnieją, a gdy stopień ich uświadomienia zarówno jak i żywość wyobrażeń mogą być bardzo różne, przeto między uświadomioną asocyacyą pojęciową a automatycznem pseudowrażeniem stopniowanie jest nieskończone. Z takiego tłómaczenia jednakże wynika, że po pierwsze asocyacye u różnych indywiduów mogą tworzyć całkiem różne barwy z temi samemi dźwiękami, - a po drugie, że asocyacye pewne mogą być wywoływane i kształcone sztucznie, przez suggestyę i autosuggestyę, mogą być nawet może doprowadzone - w ten sposób aż do automatyzmu, i dlatego to badanie takich fenomenów na drugich lub na sobie jest bardzo trudne i podlega ciągłym złudzeniom.

Do poezji zastosować chciał słuch kolorowy teoretyk symbolistów francuskich René Ghil (Traité du verbe). Wychodząc z zapatrywania że dodatkowe wrażenia barwne dźwiękowe towarzyszące, są wrażeniami właściwemi (a nie asocyacyami), wyprowadził stąd konsekwencyę że gdy polega to zjawisko na pierwotnej jedności ośrodków nerwowych, przeto jest powszechnem; dość zwrócić uwagę na własne wrażenia aby słyszeć kolorowo. Rozumie się że dalszą konsekwencyą jest, że te same dźwięki wywołują stałe i powszechne wrażenie tych samych barw. Obie te przesłanki są nieprawdziwe. Toteż kiedy R. G. pisze wiersze mające wywoływać wrażenia barwne, przez użycie pewnych samogłosek „jednego koloru", ten tylko czytelnik może sobie przytem barwy wymyślać, który albo ma przed sobą ów klucz kabalistyczny, albo się go na pamięć nauczył. Wyobrażenia barw w ten sposób podawane nieznają w sobie żadnej bezpośredniości, żadnej poezyi, nic nieznają wspólnego z nastrojem, ale są wyśledzane „na ucho", pamięcią i refleksyą. Przypuściwszy jednak że poeta wyhodował sobie narzędzie czytelników, u których przez powtarzanie skojarzenia barwno-dźwiękowe odbywają się już automatycznie, to z chwilą nabycia takiego przymiotu czytelnicy ci stają się zupełnie niezdolni do ~~odczuwania~~ poetycznego odczuwania. Bardzo łatwo to zrozumieć. Jeśli jak Ghil twierdzi pewne dźwięki samogłoski (u asera) mają pewne

barwy, to niepodobna będzie poecie usunąć wtargi barwnych tam, gdzie one wcale nie były zamierzone i gdzie niemają żadnego, ani treściowego ani nastrojowego sensu. A znowu tam gdzie chodzi o przedstawienie barwnych obrazów trzebaby to oczynić słowami, które pojęciowo pewne barwy wyrażają, ale budową brzmienia dźwiękową nic z temi barwami nie mają wspólnego, lecz przeciwnie budą brzmieniem wrażenia wcale innych barw. W każdym razie mielibyśmy chaos barw bez żadnej możności opanowania go. Chcąc iść za barwą dźwiękową musielibyśmy używać słów w każdym innym względzie mało lub wcale niestosownych – a w dodatku rezultat byłby ten, że wrażenia barwne z takiem poświęceniem wszystkich innych nastrojowych i treściowych pierwiastków osiągnięte, nie miałyby wcale połysku tonów, świeżości, życia, a osiągnięty np. efekt zieleni byłby efektem na zielono pomalowanych, układet, rumieniec zorzy czerwonością hajdawerów ułańskich, błędit nieba farbką do bielizny. Teorya René Ghila jest tak w założeniu jak w zastosowaniu najzupełniej niedorzeczną. Choć ze względu na tę niedorzeczność i rzekomą fantastyczność jej wyda się to paradoksem, zgrzę jednak, że jest ona wpaliem racyonalistycznego charakteru umysłowości francuskiej. Spostrzeżenie, czy przeczucie łączności barw z dźwiękami w nastroju,

Tajemnicy dają się tylko subtelnem odrzuceniem nekrojeń, francuz Ghil umiał dać formę racyonalistyczną, wziął to za tad pewne à la lettre, i powiedział że A jest czarne, E białe, I niebieskie, O czerwone, U żółte... Kiedy patrzymy na ciężkie bóle w jadach Dwora Francyi rodziła swoją wspóczesną nastrojową, emocyonalną poezyę, na te próby, diorundi, spory i traktaty teoretyczne, doznajemy dziwnego wrażenia. Sympatyzujemy z tem często, uczy nas to niejednego, uświadamiając różne ciemne punkta naszej wewnętrznej wiedzy, ale z zadziwieniem spotykamy się z wywodami lub sporami o rzeczach, które wydają nam się tak zaburzone, zdaje nam się że słyszymy najelementarniejsze popularyzowanie pewnych prawd z tych nerowych traktatach, że za nowe objawienie przedstawiają nam tu rzeczy odwieczne. Bo też co racyonalizm francuski musi z siebie z ciężkim bólem, z najgłębszych skrytek jaźni wydobyć, my to już mamy oddawna przez Słowackiego. Mamy ów poczyt co „nie mówiony lecz z duszy słyszany" — słyszymy „muzykę duchów w słowów zamiecie", słyszymy i to „co w mgłach śpiewa omętnie — i myśli." Nie potrzebujemy uczyć się u Baudelaire'a co jest „la langage des fleurs et des choses muettes," ani tego co jakby hasło powtarza sobie Młoda Francya:

„Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

I to jest u Słowackiego, ale też właśnie tylko to, - a od uznania takich związków między dźwiękiem i barwą, do „słyszenia barwnego" na modłę Réné Ghila, droga bardzo daleka. Związki między barwą a dźwiękiem polegają na tem, że barwa i dźwięk mogą posiadać niektóre cechy wspólne, lub przynajmniej zbliżone. Są to cechy może ważne - ale zawsze drugorzędne tylko. Że takie wspólne cechy istnieją, wskazują na to już metafory codziennego języka. Zarówno o dźwięku jak o barwie używamy określeń: jasny, ciemny, - jaskrawy, przytłumiony, - wesoły - ponury, - żywy, mdły, - itp. Na dnie wszystkich tych określeń leży w gruncie rzeczy to samo; wszystkie możemy sprowadzić do jednej zasadniczej różnicy, to jest do różnicy jasnego i ciemnego, z której to różnicy dopiero wypływają dalsze konsekwencje uczuciowe. Określenia jasny i ciemny - właściwe są barwie; zastosowane do dźwięku - stają się metaforą. Czem się więc ta metafora uzasadnia? Jakie przymioty dźwięku określamy wyrazem „jasny" - a jakie wyrazem „ciemny" - i dlaczego? Przedewszystkiem trzeba zastrzec, że te określenia nie dotyczą samych, prawych wprost, ale tylko pośrednio. Wogóle jasnemi przedstawiają się nam tony wysokie, ciemnemi niskie. Że jasnemi

wydają się pewne samogłoski a ciemnemi inne, pochodzi to właśnie z omówionego już poprzednio ich związku z wysokością tonu co zawisło od współbrzmienia stale z niemi zlacznych tonów pobocznych czyli górnych, nadających im tak zwaną „dziękową barwę". Kwestya więc jasności i ciemności samogłosek redukuje się do kwestyi jasności tonów wysokich i ciemności tonów niskich. Że analogia między jasnością i ciemnością w sferze wzrokowej a wysokością i niskością w sferze słuchowej istnieje, to nie ulega wątpliwości. Stwierdza ją już język, używający dla określenia wrażeń słuchowych metafor z dziedziny wrażeń optycznych, stwierdza ją codzienna obserwacya. Przypatrzmy się dziecku, które zarazione w ciemnym pokoju chcą się nawzajem nastraszyć. Jakim posługiwać się będą dźwiękiem? Wiemy ~~wiem~~ ~~wodna~~ to wszyscy dostatecznie i możemy liczyć na to z niewątpliwą pewnością, że będą mówić głosem przyciszonym, grubym i powolnym: u-u-u. U jest samogłoską o tonach górnych niskich, samogłoską więc w barwie ciemnej. Jeśli zaś te same dzieci straszyć się będą przez nagłe zaręgnięcie jaskrawego światła to krzyną, to szybko i niespodzianie, z przeraźliwym z ostrym piskiem, przeraźliwie wysokim w tonie, prawdopodobnie brzmiącym „iii"; samogłoska zaś i na tony górne wysokie, jest jasną. W pierwszym wypadku ujawniają się związki

między ciemnością - w dziedzinie optycznej, powolnością - w dziedzinie ruchu, - nisdością w dziedzinie słuchowej; - w drugim zwiardu podobnie między jasnością czyli jasdrowością w dziedzinie optycznej, - nagłością w dziedzinie ruchu, - wysokością w dziedzinie słuchowej. A nadto ujawnia się i związek między napięciem i wysokością tonu, o którym już wspominałem przy innej sposobności. Jaka jest przyczyna tych zwiardów, nie jestto dostatecznie wyjaśnione, tak że jednak się niemożna tu myśleć o jakiejś zależności wzajemnej, ale że raczej mamy tylko do czynienia z pewnym paralelizmem w sferze odczuwania. Jeden wzorec pokrewek możnaby nazwać pozytywnym, drugi negatywnym; - wzadzie ciemność jest negacją światła, a tony najniższe, o najmniejszej ilości drgań, przestają wreszcie działać na zmysł słuchu. Jak samogłoski - odtwórcy zwiardu z wysokością tonu - należą do wzorca pozytywnego lub negatywnego, tak samo i barwy, stosownie do stopnia swej ~~[illegible]~~ jasności, albo raczej powiedzmy - żywości. Możnaby z tego wydedukować aby pewne samogłoski miały pewne stałe zwiardy z barwami, ale z owego paralelizmu można w przyszłości zrobić wniosek, że przy odtwarzaniu stanu pewnej barwy, można ją suggerować silniej, przez użycie odpowiednich fonetycznych, albo z pomocą tego środka rozświetlić ją w naszej wyobraźni - albo przy-

ćmić. Przytem zapominać nie trzeba, że dźwiękowa wartość samogłosek nie jest stała, ale w wysokiej mierze zawisła od ich pozycji. – W taki to sposób dźwięk, wprawdzie zawsze pomocniczo tylko, ale bądź co bądź może wpływać na naszą wzrokową wyobraźnię – i w tem znaczeniu, mając na myśli ów paralelizm wrażeń wzrokowych i słuchowych pozytywnego lub negatywnego zbiegu, możnaby mówić o onomatopei optycznej. – Z „audition colorée" ma to związek ale bardzo dalekiego. – Legenda o „barwnem słyszeniu" Słowackiego powstała z kombinacyi niedostatecznej znajomości istoty tego zjawiska z jednej, i fałszywego rozumienia tekstów z drugiej strony. Świadkiem jest że pozytywnym przykładem niepoparto tego twierdzenia ani razu, ale przytaczano tylko słowa, w których Słowacki rzekomo do takiego słyszenia się przyznaje. Gdyby nawet naprawdę te słowa tak należało rozumieć, to niedowodziłoby niczego, tak jak nie dowiódł by niczego ten, ktoby nas w dyskusyi starał się przekonać że jest głuchoniemym. Z zapomnieniem jednakże tej prostej prawdy – czepiano się nie faktów, ale – „twierdzeń" Słowackiego, na dobitek zaś twierdzeń... których on wcale nie wypowiedział!

Oto te „dowodowe" teksty; wszystkie pochodzą z Króla Ducha:

R. I., P. 1, st. 53:

(Dusza ...) ciągle echem duchowego świata
Gadała – ciągle z jego obrośnięci –
Z tych głębin – gdzie cuda niewidzialnych lata
Jasno-czerwonych słów, artyletowości
Szeperących – o ada strunę, siłę artychu...

R. V. P. 1. st. 28

---- Któżby nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział: co to znaczy
Że jednych słów jest w oczach kolor barwowy,
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy,
A drugie – całą woń swoją wylawszy,
Gdy przyjdą na ten wieczorni w rozpaczy,
To – długą rzeźbą kładną się kolumną
Bezwładne – ciche – jako trupy w trumnę?

R. V. P. 4. st. 17

I dalej orła pieśń tada w ogniach cała,
Kolor jawiąca w słowach doskonale,
Klejnoty oczu – białą perłę ciała,
Ust uśmiechniomych najżywsze korale...

We wszystkich tych tekstach mowa jest o barwnych słowach, a nie o barwnych dźwiękach. Słowa zaś nie są przecież samym dźwiękiem, ale symbolem wyobrażeń; mają treść, a dźwięk może co najwyżej wrażenie barwności podnosić, sposobem takiej „onomatopei optycznej" o jakiej mówiłem. Najwyraźniej to widać w ostatnim z cytowanych ustępów, bo przecież pieśń, o której tam mowa – „że kolor w słowach jawi", mamy w tekście; możemy więc sprawdzić, jakiemi środkami ona to czyni. Kto mówi o „ust

koralach", o śnieżnem łonie" - a więc tak a nie inaczej jawi „białą perłę ciała" i „ust uśmiechniętych najżywsze korale." Interpretacja tego jest całkiem elementarna i nie potrzebuje żadnego naciągania. Tego, co się „barwnem styrenizmem" nazywa, niema tu ani śladu. A tak samo i w ustępach poprzednich. W drugim, samo zestawienie określeń rozmaitych - gdzie obok owych „koloru krwawego" są inne - „tęczowe", i jeszcze inne - „bezwonne", „ciche" i „martwe", wydarzyć, że określone są, to „stów nastroje". W pierwszym wreszcie przykładzie „jasno-czerwone" słowa są bardzo piękną metaforą. Jeszcze mniej nadaje się do dowodu ów ustęp rapsodu drugiego, gdzie mowa o języku bladów. O tem mówiłem już szczegółowo w innym związku. Bo język bladów z tego już prostego powodu nie może za dowód „barwnego styrenizmu" być powoływany, że nie jest on przedmiotem „styrenizmu" w ogóle, zupełnie się bowiem z „dziejów" nie składa. Tak więc twierdzenie o barwnem styrenizmie Słowackiego niema najmniejszej podstawy. Jest ono tylko wyrazem pewnej pasyi poszukiwania curiozów, pasyi niebezpiecznej, bo stającej zbyt często w sprzeczności z inną, szlachetniejszą - poszukiwania prawdy.
Cytowane jednakże jako rzekomy dowód barwnego styrenizmu ustępy, są z innego względu bardzo ciekawe i godne uwagi. Demonstrują ~~dalej~~ one doskonale wzrodowy cha-

rakter wyobraźni Słowackiego, który nastrój słów na ich nastrojowy wzrokowy odpowiednik przekłada. Demonstruję dalej sposób odczuwania barwy własnéj temu poecie, tem że za ów wzrokowy odpowiednik służy właśnie wizya barwy. Barwa jest mu bowiem najbardziej bezpośredniem wyekwidnieniem nastroju, jak tego nieporównanie koncepcya owego „języka kolorów" dowodzi: dlatego barwą charakteryzuje nastrój słów, co więcej, nastrój zasadniczy całych utworów poetyckich. W „Krytyce krytyki i literatury" pisze, (wkładając to w usta Szekspira) że sam się dziwi kolorystowi który jego dzieła jedno od drugiego rozróżnia; Sen nocy letniej wydaje mu się błękitnym i księżycowym, Hamlet szarym i czerwonym...

W barwie streszcza się nastrój; ale że zewrzodowy odpowiednik poematów służy to, w czem nic co innego, ale właśnie tylko sam cykl nastrój się streszcza, dowiedzi znowu jak ważnym czynnikiem jest nastrój w twórczości Słowackiego, jak bardzo ona, jak na wzdrój, przejęta jest pierwiastkiem ~~tra~~ liryzmu.

X X

X

Kant Dual.

IV